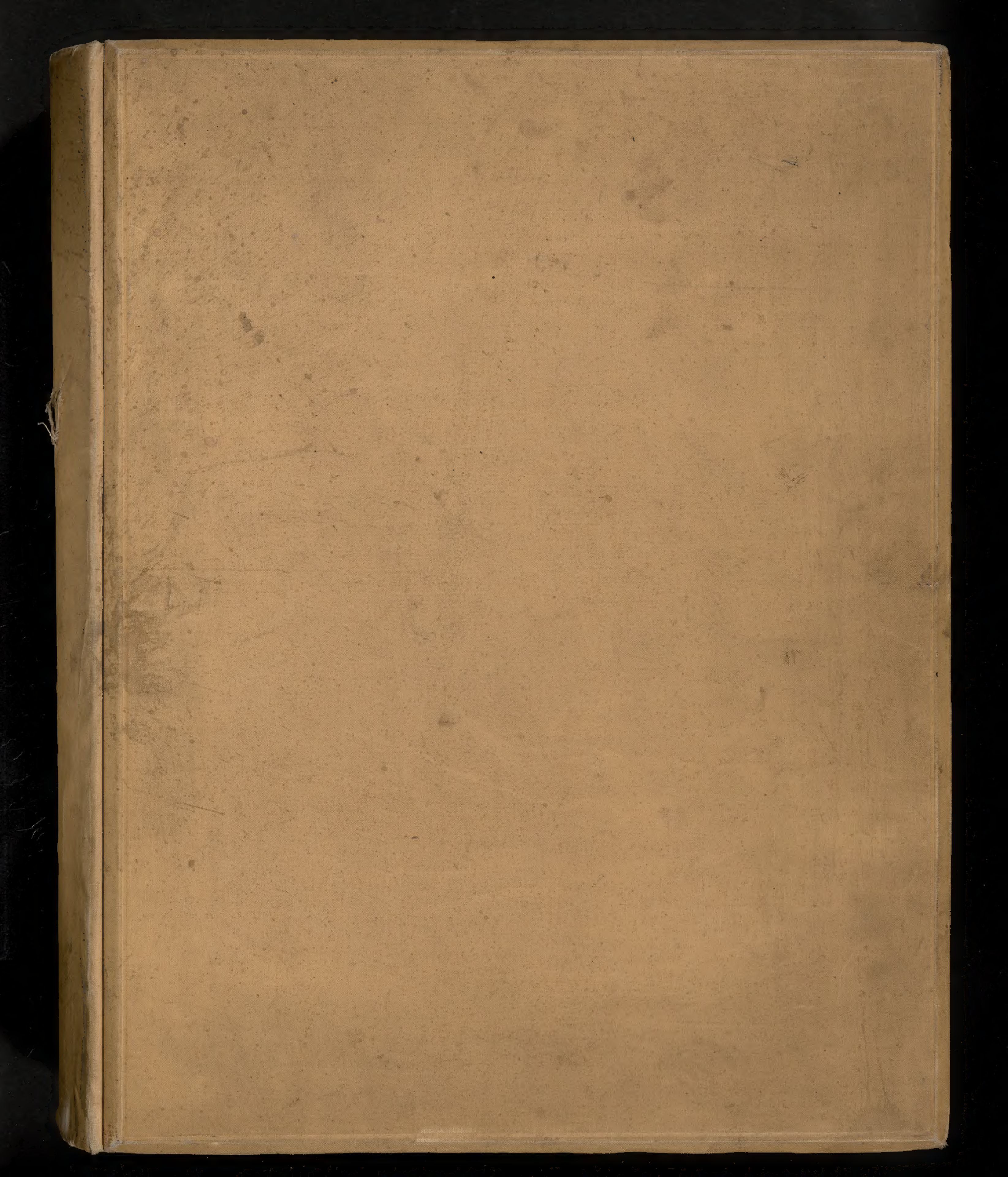
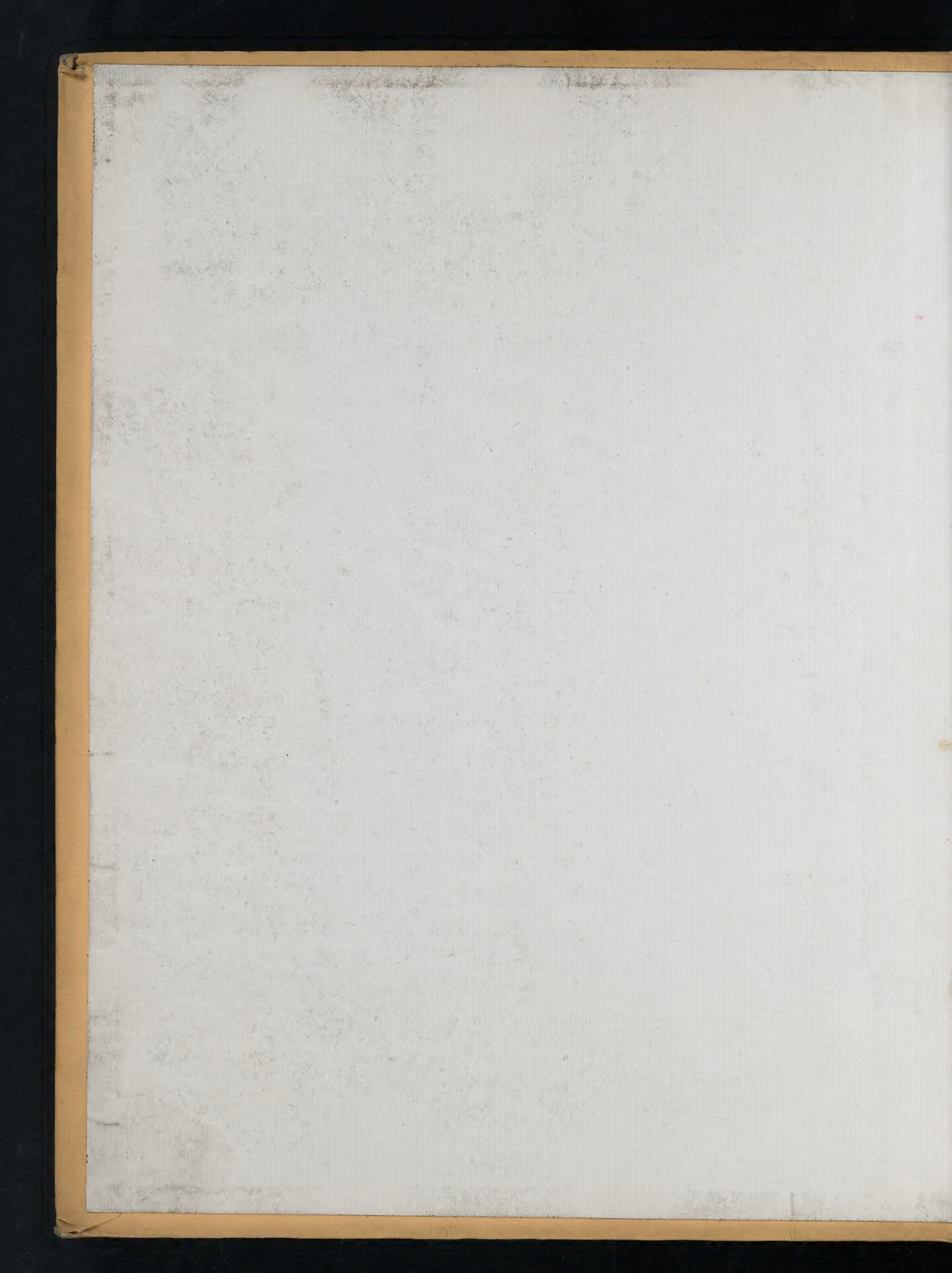
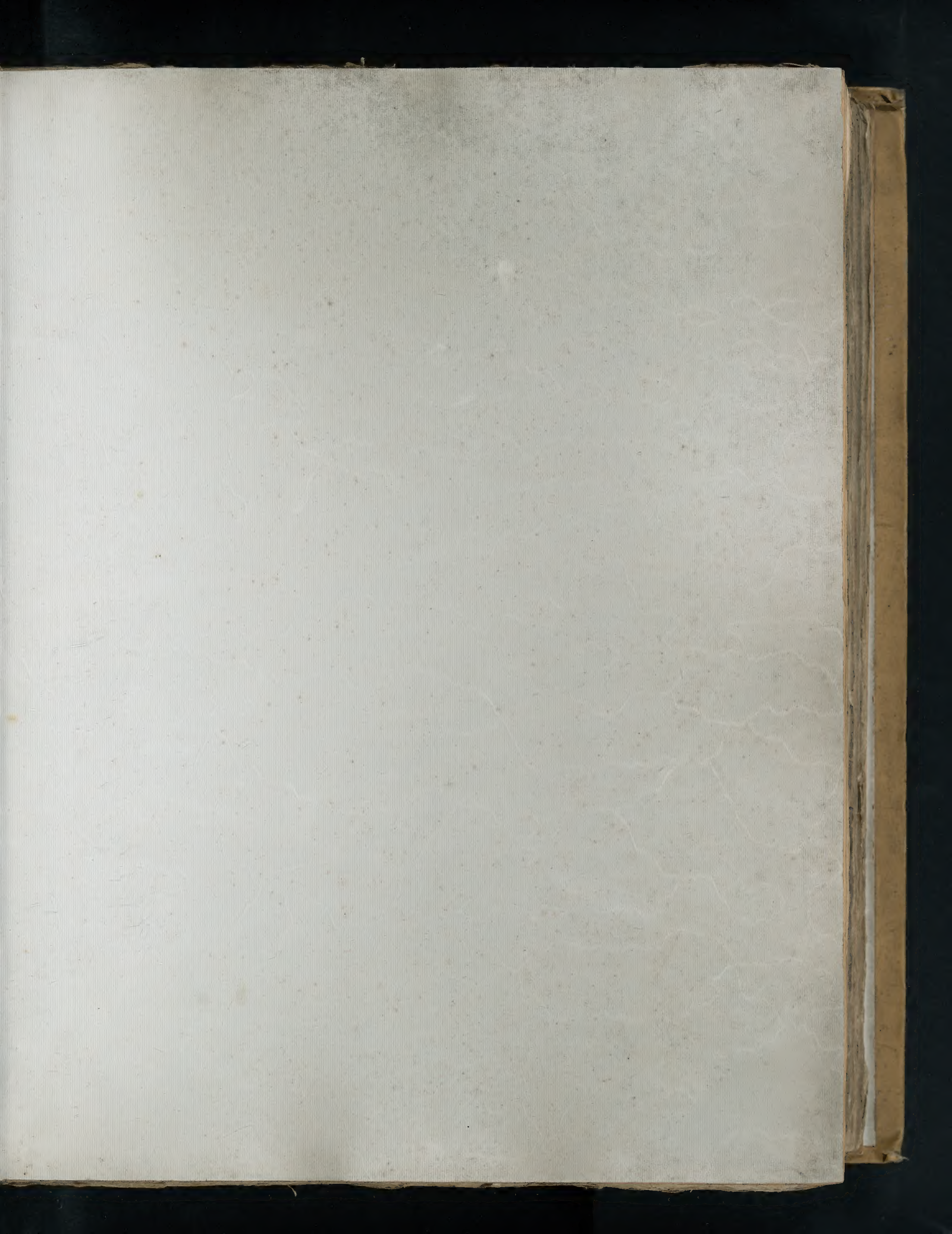
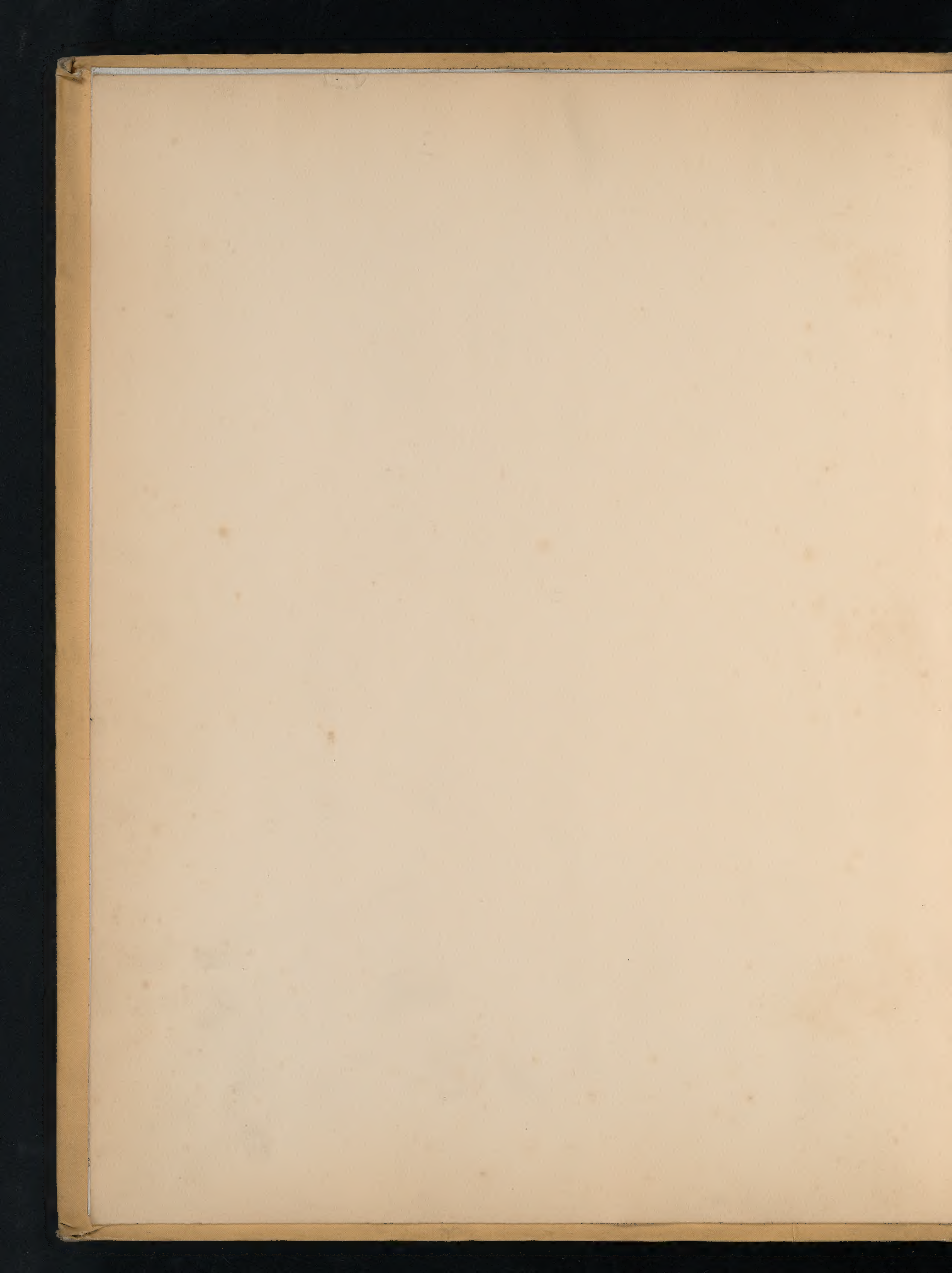




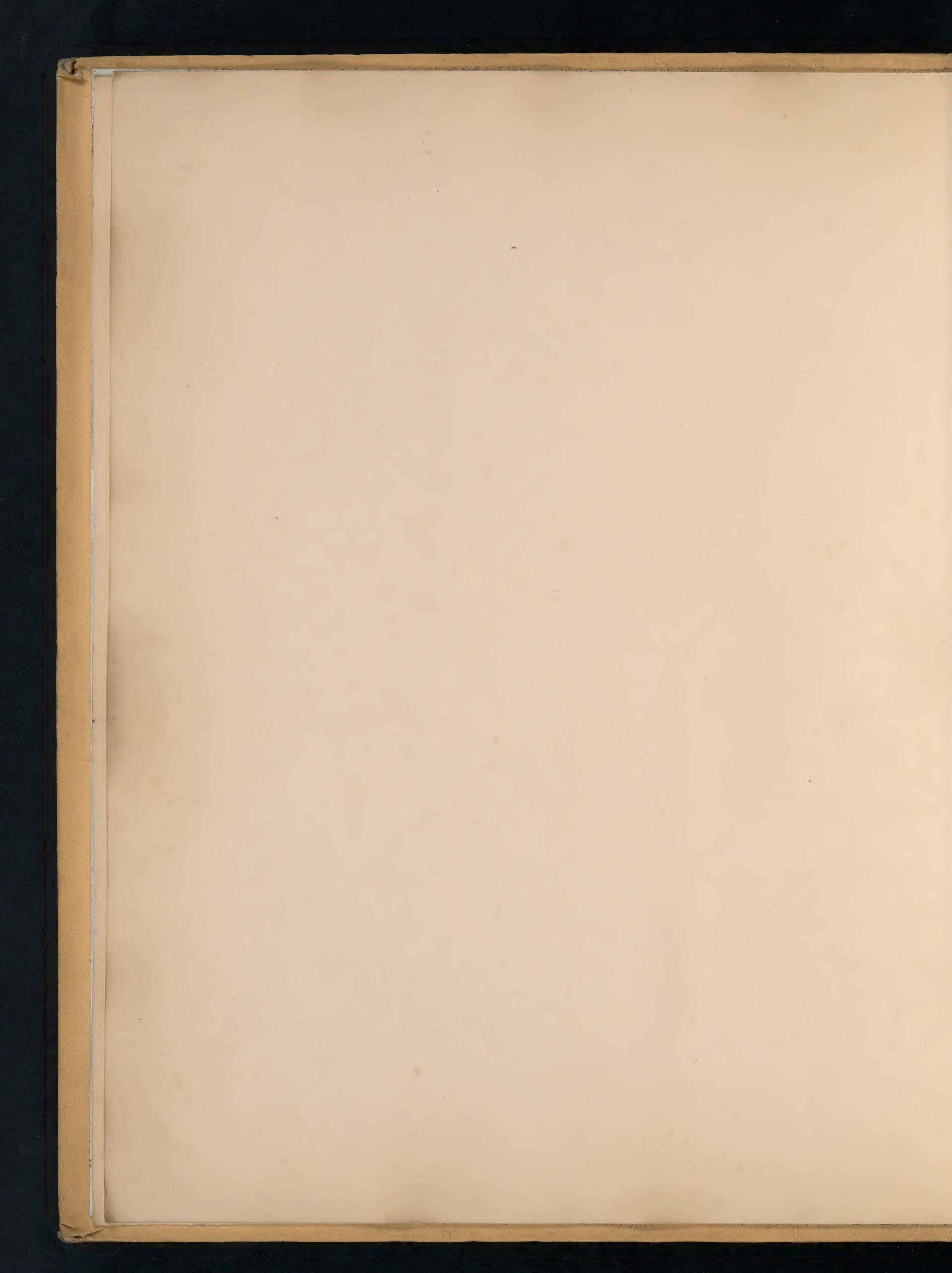




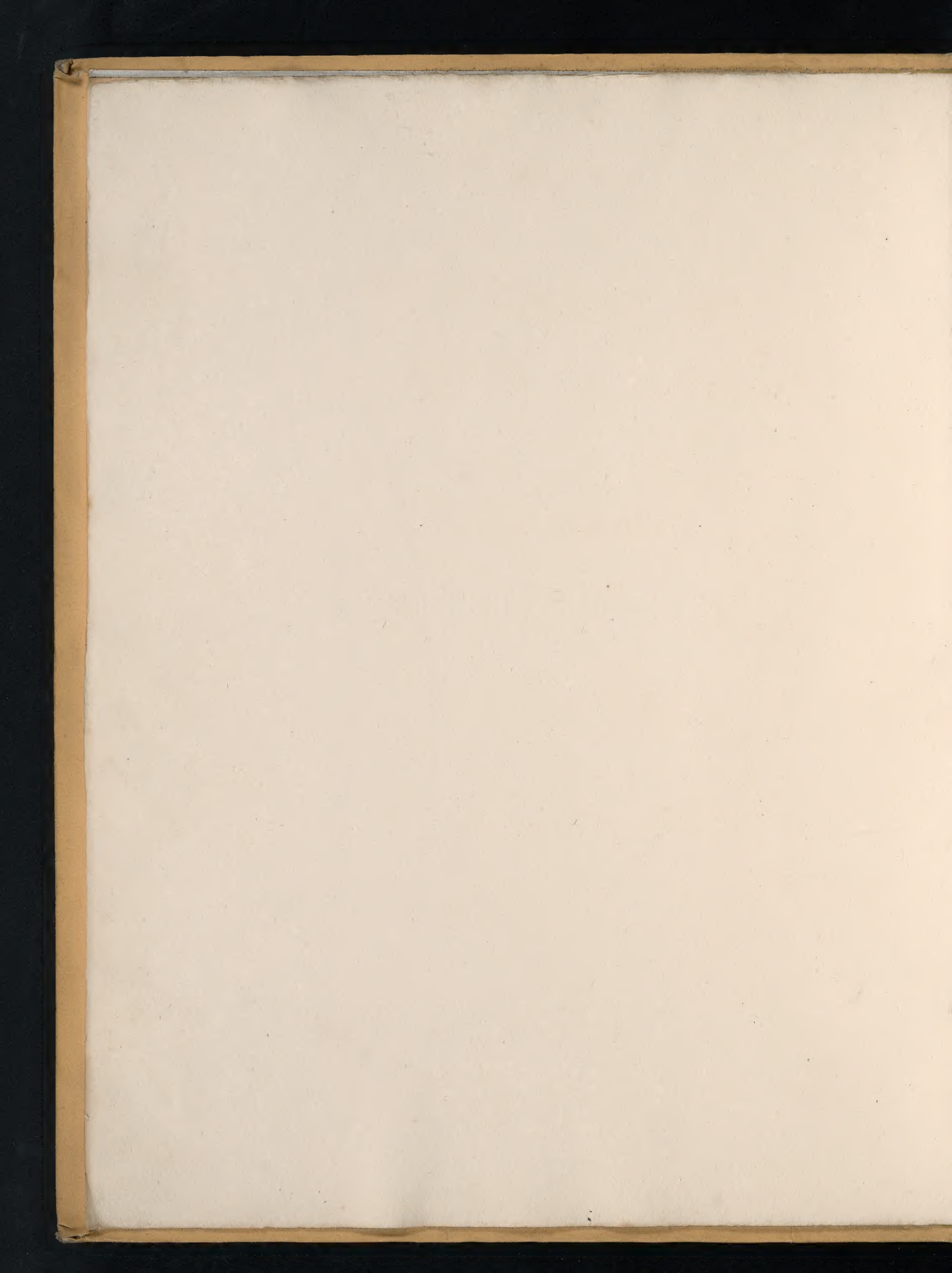
Herrn Tedesco père zu freundlichen Erinnerung an

Dr W Behrens

Hamburg, July, 1891.



DIE SAMMLUNG BEHRENS



DIE SAMMLUNG
EDUARD L. BEHRENS

ZU

HAMBURG

CATALOG

von

PROF. E. HEILBUT

1891

Die Photogravuren von *Hanfstaengl*,
der Druck von *E. Mühlthaler's* kgl. Hofbuchdruckerei,
beide in München.

Es sind 200 Exemplare gedruckt worden, welche nicht in den Handel gekommen sind.

EXEMPLAR № 128

VORREDE

VORREDEN nennt man sie; sie werden aber nach der Arbeit geschrieben, wenn man niederzulegen wünscht, was einem während der Ausführung an Besorgnissen, an allgemeinem Erwägen, beschieden war.

Das Hauptziel bildeten Beschreibungen. Alter Kunst gegenüber hat ein Catalog auch andere Pflichten, er redet von der Echtheit, den Daten; modernen Gemälden gegenüber fallen diese Pflichten aus und die Aufgabe concentrirt sich; sie vereinfacht sich, erleichtert sich dennoch nicht in solchem Maass, wie man es vermuthet; das Beschreiben ist sehr schwer!

Bei Landschaften wird am deutlichsten, jedoch kann auch bei Figurenbildern eintreten, dass es der Gemälde Inhalt belanglos geben hiesse, wollte man nur ‹den Gegenstand› beschreiben. Bei manchen Genrebildern zwar darf man ihren Gegenstand als Hauptsache nehmen, denn die Maler selbst waren es, die ihn erfreulich betonten und ausführten: von nicht wenigen anderen Gemälden gilt es aber, als ihren eigentlichen Inhalt den inneren zu betrachten. Die Eigenart der Naturanschauung, des Farbensehens, wird der Inhalt, und ihn soll man beschreiben, er ist das Herz und Leben der Bilder; welche Mühe indessen, hier mit der Sprache nachzukommen; welche Mühe, selbst wenn man der Anschauung sich hingäbe, man hätte in Bezug auf das sie anregende Moment die Künstler verstanden. Wie quält man sich mit der Sprache, und wie verzweifelt der Schreibende daran, das, was er auszudrücken wünscht, hören und merken zu lassen! Denn so wenig gross die Schwierigkeiten scheinen mögen, alles was den äusseren Inhalt betrifft, durch Worte wiederzugeben, so schwer ist es, etwas wie etwa den Duft eines Bildes zu präcisiren.

Und wenn man noch sprechen könnte. Oft können wir durch ihre Betonung die Silbe noch färben, den Ausdruck weicher oder ihn heller machen; aber im Schreiben? Die Franzosen haben ihre Sprache in dieser Richtung mehr entwickelt; ihre längerwährende Cultur des äusseren Beobachtens hat ihnen den Wortschatz mit mehr kleinen Farben ausgestattet; ihre Sprache dünkt mich nuancenfähiger; ich möchte fast hinzufügen, sie sieht auch besser aus, die perlende Reihe kleingeschriebener Worte lässt besser und gleichmässiger die

Malerei fliessen..., während wir in unseren Periodenbau nur wenig Farben, und gleichsam nur allgemeinere einzufügen haben und unser Stil das Gesprochene, «la langue parlée», wiederzugeben noch nicht so kühn geworden ist wie die Goncourts. Unsere Schreibsprache fand noch nicht die Entwicklung, welche mit der französischen die Goncourts vorgenommen haben und die der Ausdruck eines gesteigert empfindlichen und malerischen Sehens ist, über dessen Recht im Allgemeinen ich nicht streiten will, doch dessen Glück für Beschreibungen ich beneide.

Die Möglichkeit der Situation, in dem äusseren Inhalt besässen wir manchmal nichts als einen begleitenden Umstand, erfassen wir mit Leichtigkeit an der Erscheinung, dass nicht selten in den verschiedenen Gemälden von einer und derselben Hand die grösste Gemeinsamkeit trotz des ein jedes Mal neuen «Gegenstandes» waltet. Was hier gemeinsam, ist der wirkliche Inhalt; hierin liegt die Subjectivität, die Seele und das Geheime am Künstler; für ihn selbst ist es geheim: und *wir* sollen es herauskehren.

Auch ist es ganz undenkbar, es gleichgenau wie den gegenständlichen Inhalt herauszukehren. Man kann nicht etwa so, wie auf dem Untergrund des Empfindens beim Künstler der äussere Inhalt mit seinen Details allmählig entstanden war, in der Schilderung eines Bildes das zugrunde liegende Elementare zeigen und dann, was auf dem Gemälde an Gegenständlichem zu erblicken sei. Was man bei den Versuchen dieses Cataloges als Pflicht betrachtete anzustreben, ist darum nur fromme Intention geblieben; und das letzte Wort und die beste Deutung ihres Inhaltes sprechen die Bilder selber aus.

Dennoch ist der Weg, welcher für Arbeiten von diesem Gepräge angemessen ist, in dieser Richtung. Bei ihnen muss man streben, dass man durch Stil und Tonfall sich dem nähert, was dem Künstler für sein Bild das Wichtige gewesen. Erst, wenn was hinter «dem Gegenstand» ruht, wie dieser Gegenstand zur Erscheinung gekommen ist, könnte man die Aufgaben eines Catalogs derartiger Bilder als complet gelöst erachten.

Eine Landschaft von Théodore Rousseau gleicht einem Aufsatz. Sie hat ihre Einleitung und ihr Hauptthema, die Fäden ihrer Schlussbetrachtung. Sie ist eine bedächtige, eine abgewogene Arbeit. Um sie in die Sprache umzusetzen, glaubt man sich recht gründlich erscheinender langer Worte mit bis zum Ende geführten Silben und einer Art Klanges der Ausführlichkeit mit Nutzen zu bedienen, und dem Campagnamädchen von Pradilla folgte man mit springenderen Sätzen; eine andere Aufgabe wiederum stellt Boldini, man empfindet, wie sein Bild mit starkem und doch hellen, mit klingendem Tongefüge entstand, und man greift zu Silben mit stets neuem Vocal, Farben, welche gleichsam neu herangezogen werden, und bei Ferd. Heilbuth war es am Platze, das leicht Eingehüllte, das seine Landschaft an der Seine hat, auch in den Fluss der Sätze zu bringen,

einen Duft mit einer kleinen Pikanterie, die in das Gefüge eingesetzt ist, fast unmerklich — der Duft überwiegt — aber ein Atom Pikantes ist vorhanden. Des göttlichen Corot Weichheit musste man weich geleiten, der ganz Stimmung ist; bei Vautier erzählte man und Menzel's köstlichen Gouachen gegenüber hiess es, mit seiner Schalkhaftigkeit sich zu beschäftigen und seiner Einfälle zu gedenken. Die Mannigfaltigkeit an Aufgaben hinderte indessen nicht, dass man zuweilen über die einzelnen Gemälde hinausging und mit dem Künstler, wie er sonst und im Allgemeinen, sich beschäftigte. Bei Menzel's pariser Wochentag wurde nicht der Versuchung widerstanden, über den Charakter des Talentes von Menzel sich auseinanderzusetzen; desgleichen war bei Rousseau, Dupré, Corot, Diaz, bei Mauve, Leys und Meissonier von den Künstlern die Rede. Hatte ich aber bei einem Bilde einmal mehr, als sein Maler im Ganzen werth schien, verwandt, bei Ziem, dessen Bild, das die Sammlung besitzt, mir höher steht als die meisten dieses Malers, so ist in dieser Art in der Regel von jedem Bilde der Sammlung gesprochen worden. Von *seiner* Art ausgehend gab ich über jedes Auskunft, da als meine Aufgabe für den Catalog erschien, nach bestem Vermögen bei jeglichem Bilde zu bezeichnen, welches das Bette gewesen, in welchem bei seinem Meister die Einbildungskraft geflossen war. Es drängt mich, jetzt, da ich mit den Beschreibungen fertig bin, persönlicher zu werden. Zwar auf den Künstler einzugehen, doch, was er geschaffen, mit dem in der Wirkung, was Andere geschaffen, zu vergleichen. Diese Art der Beurtheilung ist gewiss einheitlicher, doch bringt sie mit sich, dass man vielleicht Ungerechtigkeiten begeht, verkehrt urtheilt; indessen ist sie vielleicht doch die natürliche, wenn man die Wände, von welchen man Abschied nimmt, in weiterem Abstand, die Bilder kleiner werden und neben einander in der Entfernung sieht.

Diese Bilder habe ich jetzt nicht mehr vor meinen Augen. Aber der Vorzüge ihrer zeichnerischen Form und ihrer Composition erinnere ich mich. Dennoch, so deutlich wie die Farbe der Bilder kann ich diese Qualitäten mir nicht mehr vorstellen, es ist, als ob die Farbe am wirksamsten in meiner Erinnerung blieb. Vielleicht ist die Farbe darum das Geistigste an Bildern, ihre wahre Essenz, da sie wie ihr Parfüm ist, noch haftend, wenn die Gemälde verschwanden; es tritt dem sich an Bilder Erinnernden ihre coloristische Erscheinung an den ersten Platz, die coloristischen Werthe streiten untereinander und die *farbig* schönsten Werke erhalten sich im Gedächtniss am lebhaftesten. Ich lasse ein Bekenntniss folgen. Die Deutschen trifft es — doch bin ich nicht im Stande, es deshalb zurückzuhalten. Die Farben der Belgier in der Sammlung Behrens hallen noch immer prächtig in mir nach; die der Südländer finde ich reich, die der französischen Schule und die Bilder, die unter ihrem Einflusse entstanden sind, sehr ausgeglichen und fein und vollkommen beherrscht; — aber die der Deutschen haben für mich etwas Lavirtes und

Anspruchsloseres; nur möchte ich das eine hinzusetzen, dass ich unter «deutschen» Bildern allein die verstand, die man unter einem Wort «Deutsche Schule» zusammenfassen kann; dass ich unter «Deutschen» nicht jene Maler verstanden habe, die wie Menzel frei von deutschen Schulen in ihrer Erziehung blieben.

Grandios ist in meiner Erinnerung das Frauenhaupt des Belgiers STEVENS mit seinen grossen Flächen in Hell und Dunkel. Dieser prachtvolle Kopf gehört einer Zeit von Stevens an, in der er dem Einflusse seiner vlämischen Ahnen, auf eine Anregung des Franzosen Couture aber hin, gefolgt sein mag. Couture übertrifft er und lässt ihn weit hinter sich zurück.

Der Kopf ist also modern vlämisch, immer heisst das aber noch nicht modern. Neuartiger, moderner ist ein zweiter Stevens. Ausserordentlich gezeichnet, von meisterlicher Malerei ebenfalls, ist er doch in einem anderen Sinne gemalt, bestimmter, in weniger schwelgendem Ton, er ist mehr «realistisch». Er stammt aus Stevens' pariser Epoche, und er zeigt ein besonderes Cachet dieser Zeit: sehr discrete Mittel; und eine weissgekleidete Dame, aus kürzlich vergangener Zeit, bildet hier den Gegenstand, dagegen der Gegenstand des ersteren Werkes in eine dämmerndere Vergangenheit zurückweist und auf seinem dunklen Grunde jenes Unbestimmbare zeigt, das zum Träumen hinleitet. Mehr in LEYS' Nähe als in der der Franzosen steht dieses Frauenhaupt: doch wenn Stevens nur vorübergehend, in seinen Anfängen bei solchen Themen gewesen ist, hat Leys sie reich und mannigfaltig ausgestaltet. Er gehört zu dem Kreise der Maler, die die belgische Malerei reformirten, in erster Generation. Auch befindet man sich mit seinem «Bürgermeister Six» in einem etwas romantisirten Atelier des grossen Rembrandt und muss eingestehen, dass das Colorit des Bildes in dieser Galerie gleich einer schon veraltenden Ausdrucksweise wirke; dennoch ist Leys Gallait und Bièfve gegenüber noch aus dreien Gründen genehm, weil er neben der Malerei der Anderen, mit ihren Haupt- und Staatsactionen, das Leben der Vergangenheit in seinen intimen Beziehungen dargestellt hatte, zweitens eine Farbe hat, die jene neue Buntheit ausschliesst, welche Leys' Zeitgenossen nicht immer vermieden haben, und weil er drittens mit grösserer Gourmandise als seine Schule seine Gaben in einem Formate bringt, welches die Vorzüge der Schule, die Licht- und die blühende Schattenpracht condensirt.

Und wie dieses Bild ist eine kleine Italienerin BONNATS, soweit ein so kleines Bild einem so imposanten Gemälde verglichen werden darf, in seinen Farben vollgegriffen. Auch Bonnat war von den Alten ausgegangen, nicht so sehr von der vlämischen Malerei als von der spanischen, doch von einem annähernd vergleichbaren Safte der Töne und einer Liebe zu räumlicher Vertiefung, aus welcher man die Figuren plastisch heraustreten lässt. Auf einem seiner Selbst-

portraits bildet er sich mit der spanischen Mütze ab, und so ist seine Leidenschaft für die spanischen Maler ihm eigenthümlich geworden: er hat seine Principien hier in dem Bilde eines kleinen Mädchens ausgedrückt, welches von einem dunklen Fond mit dem Weiss und den leuchtenden Farben der Gewandung sich absetzt und dem Kinde gab Bonnat jene natürliche Anmuth, die es in Wirklichkeit aufwies, gleichzeitig mit. Von den mannigfachen Gebieten, welche er beherrscht, bildet das Fach der Italienerinnen nur eines; im Allgemeinen ist er, sobald man ihn mit ROYBET, der von gleicher Passion für die spanischen Meister beherrscht wird, vergleicht, immer derjenige, welcher mehr mitzutheilen hat, Roybet der, welcher reicher, geschmückter erzählt. In der That kann man nicht besserer Malerei begegnen, als bei Roybet's «Cavalier» in den satten Farben der Kleidung. Man trifft hier ein Blühen des Tones von grösster Kraft und eine Glut an, welche mit der der Alten wetteifert; und dabei ist das moderne Sehen an einer Specialfarbe zu bemerken, einer Art rosigen Aschentones, der diese Pracht mässigend die Entschiedenheit der absoluten Farben fein durchbricht. DUPRÉ's «pont», ROUSSEAU's Gleichmaass im Klange sind bewundernswerth —, der Duft in PETTENKOFEN's «Heuerndte» hat etwas Bezauberndes. Ungarn gab dieser internationale Oesterreicher ganz minutiös, das Poetische in seinem Licht und seiner Luft aber trotzdem wieder und Goldigeres als Pettenkofen's Pferde, die von Atmosphäre wie von einer Decke eingehüllt, in der Steppe die Köpfe senken, lässt sich kaum ausdenken; und wie weich das alles gemalt sei, scheint doch das wirklich Vorhandene vor einem zu stehen. So echt ist SCHREYER's Gemälde nicht, auf welchem walachische Pferde schäumend daherstürzen, einen Wagen über eine Brücke bringend. Man glaubt mehr einen Teppich von Farben zu sehen; freilich ist es ein Sammetteppich von grossem Schmelz und mit sehr feinen köstlichen Staubtönen, in welchen ein vages Grün erstirbt. Und wenngleich auch hier mehr Ton als Farbe ist, so ist es doch Farbe gegenüber einem Bilde wie Gabriel MAX'ens «Schmerzvergessen», dessen Ton in's Braune, wie der des Schreyer'schen Bildes in's Graue fällt. Beide Bilder erklären sich der grössten Gegensätze und Tiefen freiwillig verlustig; sie sind durch einen gleichmässigen, harmonischen Ton dafür ausgezeichnet; doch scheint beim Vergleiche das Max'sche Bild etwas stumpf unter den coloristischen Werken: das Grau Schreyers gewählter als Max'ens bräunlicher Ton. Max ist freilich auf das Rein-Malerische nicht beschränkt und es verkündigt sich in diesem Bilde, das einen armen Affen darstellt, wie in einem zweiten Bilde des Meisters, einem lieblichen weichen Mädchenkopfe, jene merkwürdig zarte Empfindsamkeit, wegen deren Max so sehr bewundert werden kann, der ein Poet ist und die Gebiete vom fast Grausigen bis zum süss Blonden gleichermassen beherrscht.

MEISSONIER aber jetzt, mit einem in der Farbe besonders guten «Banner-

träger», MENZEL's zwei schlagende Werke ersten Ranges, die Synagoge und der Strassentag, eine Abendlandschaft von DAUBIGNY, und hinter ihrem Glase mild und wie nochmals im Tone verschleiert eine DIAZ'sche Frauengestalt, dann eine ruhige Dämmerungsstunde des reizenden DAUBIGNY; ZIEM's dramatisches Bild eines Sturms in Venedig, ein perlender DIAZ, ein Fuhrwerk PETTENKOFEN's von genauer Ausführung in der Sonne, und DUPRÉ's düster hingefegte Landschaft mit Eichen an einer Lache sind coloristische Werthe. Auch PRADILLA's Strand von Vigo, dieses spanischen Meisters vielleicht mattere Mosaik; — aus Tönen, die jedoch ineinanderschmelzen und in ihrer Unruhe, dem Reichthum ihrer Flecke das Bild eines Nachmittags am Strande mit Fischern, Frauen, Kindern, Hunden, Häusern und violetten Bergen in Farbensprache durchaus auflösen; — und Andreas ACHENBACH's vollständig deutsches, dennoch in solchem Grade wirksames Bild eines Mondscheins, dass er mit seinen kräftigen Gegensätzen durch nichts geschlagen werden kann, sind coloristische Leistungen. Daneben bietet allerdings ausschliesslicher eine Wirkung von Farben neben einander, ein Gedicht aus Farben DAUBIGNY's Bild einer zauberstillen Gegend dar, in welcher es dunkel wird und das letzte Glühen der Sonne über einer schon schlummernden Mühle am Himmel verlöscht... Wie der Meister dieses sanften Bildes hat FROMENTIN eine grosse Feinheit besessen und wenn er ein Künstler gewesen, der auf der Suche nach neuen Stoffen in die tropischen Länder gerieth, so blieb er, während ein Decamps in die glühendsten Farben der Tropen eingegangen war und viel Phantastik in sein Colorit gebracht hatte, im Geiste einer verfeinerten gesellschaftlichen Periode, in welcher man den Glanz der Leistung nicht nach den starken Contrastwirkungen bemass. Er hat Africa mit mehr feinsten Nervengenüssen gesehen. Sein Orient ist elegant und schmiegsam; wie ein Offizier im Aeussern, war Fromentin als Künstler für das Discrete, Vornehme; dazu war er gelehrt und anempfindend, versteht den Ton alter Meister von Veronese bis Wouwerman, verbindet eine besondere Kenntniss des Thieres und eine Vorliebe, es in der Bewegung darzustellen, mit dem elegantesten Stil der Zeichnung in den Gelenken, in der Grazie seiner Araber; die Bewegung auf seinen Bildern ist vorzüglich angegeben, die Ausführung danach bestimmt, dass die Pferde und Reiter, die sich bewegen sollen, vorüberzugleiten, vorüberzujagen scheinen; — das Ganze aber wirkt etwas inconsistent, nicht durchschlagend, zu hell. Fromentin hat nicht immer eine so grosse Kraft erreicht, wie auf dem Bilde, welches ein Juwel dieser Sammlung ist: wo Beduinen in einem dichten Walde zu Pferde stillhalten, und durch diesen einen festen Hintergrund gewinnen, in welchem Fromentin dennoch eine entzückende Leichtigkeit wieder in den lockeren Baumschlag gebracht hat.

Ein anderer ist F. A. von KAULBACH, der gleich Fromentin von Neigung für die alte Kunst erfüllt darin beträchtlicher scheint, eine Vorliebe, die grösseren Maler

nachzuahmen, zu hegen; und kleiner darin: dass er weniger eine Specialität hat. Es ist bei ihm kaum von einem neuen Fache zu sprechen, sind nicht die Araber hingegen ganz neu? Fromentin hatte das Neue mit einem Reize gesehen, wie ihn zu sehen sein Auge an der Kunst der alten Meister erlernt hatte; das aber ist auch bei F. A. von Kaulbach der Fall, dass ebenfalls ein gewisses Neues mit dem Alten gegeben wird, wenn er eine reizende Poesie, einen graciösen jungen-Mädchencharme entwickelt. Ein feines, durchgefühltes Grau zeigt er in seiner «Flora», Feinheiten ohne den Reichthum der Palette; vielmehr scheinen ihre Farben sorglich aus volleren herausgezogen worden zu sein. Die zarte Figur in ihrem hellen Gewand unter dem blinkenden Köpfchen sieht man über einer Landschaft schweben, in welcher die Farben eingedämmt sind; doch tritt bei der Enthaltsamkeit von Farben im Uebrigen ein Blüthenstrauss vorne entgegen, der so reizend ist, so uns ansprechend, und eine gewisse, zu seiner Bezeichnung möchte man sagen: in «Lila» getönte — ganz echte Modernität entwickelnd, dass er selbst Die besiegt, die Flora weniger wollen.

Knaus bewährt eine malerische Virtuosität in seinem Satyr mit der Pantherkatze; Boldini's (dessen grosse impressionistische Bilder gegenwärtig eine Art entsetzten Entzückens erregen) kleiner glanzvoller geistreicher Sommertag, wie Defregger's, des kräftigen Müncheners, einfach malerisches, ruhigstark beleuchtetes Männerbildniss sind farbig, und Serra, der Spanier, welcher in Rom lebt, erweist ein bescheideneres Talent in einer kleinen römischen Scene angenehm genug. Was könnte indessen einen Eindruck zurücklassen wie dieses Meisterwerk von Corot, die Lichtung in einer Morgenstimmung, welche so frisch berührt und so mächtig auf den Beschauer wirkt, trotzdem sie ohne alle schwere Belastung wirkt. Oder was könnte zierlicher erzählt sein, als Menzel's «Sämmtliche nicht bei der Sache». Welch spitzige Komik ist in diesem Bilde, und wie behaglich ist das Gefühl seiner «beati possidentes», die aus der neuesten Zeit des Künstlers stammen. Die Aquarelle folgen dann, die verschiedenen früheren Epochen Menzel's angehörig im höchsten Maasse interessiren: das prager Interieur, die Dame im zoologischen Garten und die münchener Kirchenarchitectur mit ihrer erstaunlichen Meisterschaft. Mauve ist ein Künstler, der solchen Weltruf nicht hat; aber er erzwingt sich seine Gemeinde und er ist ein feingestimmtes Talent, sei es dass er den Abendfrieden auf dem Dorfe verherrliche, oder den Glanz seines Könnens in einem magnifiquen Thierstück erweist.

Er kam nach Daubigny. Obgleich im Geiste Millet sein Anreger gewesen, ist er mit Daubigny nach der Hand und dem Sehen gepaart; nur ist er noch weicher und mit einem Stich mehr in's Leidende. Den zeigt er allerdings so liebenswürdig, als es für unsere Zeit nur möglich wird: mit einer Umschleierung, der noch ähnlich, welche Daubigny bei seinen Flussufern anwandte, bei denen die Natur ohne so viel Subjectivität, dass ihr Eindruck sich im Ganzen verändert

hätte, dennoch mit so viel Persönlichkeit, dass sie den Natureindruck beseelte, wiedergegeben ward. Daubigny hatte an die Erde geschmiegt die poetischen Pfade Corot's verlassen, Mauve aber, vibrirender, sehnsüchtiger, gelangt nach Daubigny, dessen Farbenanmuth er nicht erreicht, doch den er an Subtilität übertrifft, nicht zu einer an sich heiteren Dichtung, indessen zu einer Poesie überhaupt wieder aus dem Bedürfniss nach menschlichem Troste, da er empfindlicher als Daubigny irdischen Leiden sich zu öffnen scheint. Daubigny hat vielleicht den geschmackgeläuterten Geist seiner Epoche bedeutet, ihre sesshafte Befriedigung im Idyll, ohne «au delà»: Mauve später gekommen, die Erde schärfer, genauer sehend, spiritualisirt darum, aus dem Bedürfnisse, sich zu erheben, wieder, und aus einer zärtlich engen Stimmung über die Erde erwächst ihm eine neue Ekstase. Während Corot kaum vor seinen olympischen Augen unseren Boden, oder ihn doch kaum je anders als märchenartig schön erblickt hatte, Daubigny an die Erde, deren Charme er sah, geheftet blieb, wendet sich Mauve, der der Erde Erscheinung abermals verarbeitet, neuer Dichtung zu. Gegenden holländischen Schweigens hüllte er in den Nebel seiner träumenden Reflection ein; und wie mit gebrochenen Händen scheinen sie in der Dämmerung zu wehklagen. Wenn man durch ihn hindurch in die Natur sieht, ist es, als ob die Natur fühlte; und Mauve rührt uns, und seine Photographie zeigt ihn uns als einen schönen zarten Mann mit einem unendlich sympathischen Gesichte; da dieser Maler aber auch mit sehr geschicktem, angenehmen Pinsel Bilder hervorbringen kann, so meldet sich die Versuchung, ihn einen «Raffinirten» zu nennen. Das geht nicht, raffinirt kann man den nicht heissen, von dem wir Bilder erhalten haben, deren Innerlichkeit mit der merkwürdigsten Musik anzieht; geradezu ihn «verfeinert» zu nennen, geht jedoch auch nicht, denn wir sind uns zu klar über die nicht vollkommene *Classicität* von seinem künstlerischen Weiterschritte, als dass wir ihm ein Wort gäben, das — während «raffinirt» zu viel der Koketterie einschlösse — dennoch zu nobel ist: für unsere Ohren ist der englische Ausdruck: refined nicht so edel wie verfeinert, und so mag er dazu geeignet sein, des Künstlers Weise zu bezeichnen.

In seinen besten Werken befindet er sich zwischen Millet und uns. Millet war in den Schacht der Einfachheit hinabgestiegen. «Am Abend lehnte er über die Mauer seines Gartens und in einem langen Schweigen betrachtete er die untergehende Sonne, wie sie die Wälder und Ebenen mit ihren Dämpfen und Flammen röthlich bestrahlte. Dann ging er ins Haus, mehr gefestigt und gerüstet, und sprach zu sich: hier ist die Wahrheit.» Millet besass das Gleichmaass des Naturempfindens. Moderne und man möchte behaupten griechische Züge vereint er und wenn es der moderne ist, der ihm das Geheimniss seiner Macht sichert, so ist er doch immer so massvoll, wie er weich ist; er ist der Fortschritt, welchen man gerade in Frankreich nicht hätte ahnen können, der Fortschritt, welcher über-

raschen muss. Mit ihm ist der Ueberschwall fort, welcher mit französischem Romantismus zusammenhing: Mauve ist nicht so *gesund* wie Millet, er bezeichnet schon die Décadence nach Millet, in welcher das spiritualisirte Moderne es wird, was in einem Ueberschwalle hervorkommt. Man meint, er müsse ein Städter sein, so viel Zärtlichkeit zur Natur weise ein gesunder Mensch kaum auf. Wir fanden, seine Gegenden scheinen wie mit gebrochenen Händen zu klagen, und es ist bei ihnen zuweilen der Eindruck, als ob ein Bettler, ein Unglücklicher mit Armstümpfen, nicht mit Fingern und Händen mehr uns seine Bitte vorzutragen käme, wobei er zwar die eindringlichste Wirkung macht, die jedoch etwas monoton wird... Wenn aber seine Bilder monoton werden; zu sehr in Molltönen, zu sehr summarisch behandelt die Natur besonders in Mauve's eigensten Leistungen, in Bildern der Dämmerungstunde und feuchter Tage erscheint — dergestalt, dass Mauve einen Rang neben den kraftvollen, blühenden Meistern allerersten Ranges vielleicht nicht ausfüllt, — so sind seine Lacunen doch so moderner Natur, und so sehr gewinnt man bei ihnen die zärtliche Empfindung, unserer Zeit gehöre dieser Maler an, dass es ein wenig entschuldbar erscheint, vielleicht etwas ausführlich hier über ihn gesprochen zu haben, wo grössere bekanntere Namen nur kleineren Raum finden.

TROYON ist ein grösserer Künstler, er ist noch von 1830, er gehört dieser Generation von Männern unmittelbar noch an. Die schweren Farben und die machtvolle Naturbetrachtung kommen ihm von Dupré, und Corot, von welchem Troyon aussagte, dass er in kurzer Zeit mehr von ihm gelernt, als von Andern in Jahren, war dazu getreten und hatte Troyon's Palette aufgehellt. Seine Thierbilder athmen Natur und er ist zugleich ein grosser Landschafter; es ist aber für uns jetzt vielleicht nicht leicht, das Verhältniss zu ihm zu finden. Er ist ein Maler mehr im Sinne von Dupré, Diaz, Decamps als im Sinne der Rousseau und Millet, mehr Malens halber als aus Pietät gegen die Natur oder als aus Neigung zum Poetischen ist er thätig: und ist er freilich durch ein realistisches Temperament in seiner Wahrheit behütet, so sind seine Thierbilder gegen die Millet's gehalten ohne «sincérité»; er gehört einer älteren Zeit als Millet an (wenn er auch den Jahren nach nur unwesentlich älter), er ist älter, weil er gerade an Dupré's Arbeiten angeschlossen hat und er ist desshalb für uns weiter zurückgerückt. Dupré hat er dann an Talent übertroffen, und aufgeweckt und agil geht er über das von diesem das Innerliche noch immer meinenden, wenngleich in der Malerei auf den Effect achtenden Träumer Gebotene hinaus, und verbindet sich mit der ehemaligen holländischen Malergilde in Bezug auf die Wirkung. Mit ihr ist er durch eine Kenntniss und ein Talent des Bildermalens, grösser vielleicht, als sie bei irgend einem des Kreises der Generation ausser in Corot entwickelt waren, verbunden; seine Werke sind stattlichere, vollständigere Ausgaben der Natur als die meisten Arbeiten der Anderen es sind, welche freilich

einen entzückenden Reiz der Jungfräulichkeit des Versuchens vor den seinen voraus haben. Ohne Gleichen in der Factur ist Troyon ein geborenes Malergenium. Seine Kraft und Plastik, seine Farbenpracht und Solidität sind ausserordentlich: die Fernen gehen weit zurück, die Contraste sind starke, die Hintergründe meisterhaft. Alle Effecte hat er zur Hand; auch kann er wahr sein. Er ist überaus gesund. Als ein wahres Talent steht er da, das nach jeder Richtung das Geforderte, Gewünschte leistet. Und welche Opulenz hat dieser Himmel, der mächtig blaut, wie leicht, wie naturwahr ist das Wasser und so ruhig vorgetragen erscheint das Leben auf der Weide bei dem Bilde, das die Sammlung Behrens zeigt, in dem Glanze eines gleichmässig hellen Lichts, das über die Gegend sich verbreitet.

Vormals ging neben Delacroix, der durch seine Inspiration bis zum Fieber aufgeregt, bis zum Incorrecten belebt, grandios und vulkanisch, stürmisch bis zur Geschmacklosigkeit war — kleiner, als nichts als ein Maler, Maler jedoch bis in die Fingerspitzen DECAMPS einher; und was im Grossen Delacroix bei allem Genie nicht immer genial genug gestaltete, nahm er voll Behagen zur Hand und führt es beinahe durch. Bis in die wilde Technik folgt er Delacroix, macht aber malerisch reizend, was Delacroix stürmisch vortrug, hat selbst eine scheinbare Furia (von sehr entzückendem Pinselstrich), und wo Delacroix, voll Ueberempfindens, die Zügel über seine Natur zu verlieren scheint, erlaubt ein ungewöhnliches Talent für Malerei seinem zur Seite gehenden Genossen, als ein starkes Gewürz bietender Virtuose uns Genüsse zu bereiten. Es gelingen ihm wundersame, wenn auch von der Natur nur gestreifte Werke neben solchen, in welchen Natur allerdings, in ihren stärksten Momenten, aus den Farben der Bilder herausspricht. Sein Temperament, sein Humor erlauben ihm jedoch auch, ausserhalb des Phantastischen und rein Pittoresken beschaulichere Wirkungen zu haben; ihn, der sich im Süden, in den Pyrenäen, der Türkei bethätigt hat, sehen wir hier mit einer bei aller Feinheit zwar auch malerisch unglaublich «starken» Scene vertreten, die aber ohne Delacroix, ohne alle Romantik und vor ihr gemalt sein könnte, und deren blauglänzender Himmel zeigt unter der zierlichsten Wolkenkette eine Ebene, in deren leichten Schatten und blendendem Lichte niedliche Jäger jagen. COROT's stimmungsvolle Phantasie über einen Tag im Herbst ist darum nicht geringer, weil sie skizzirter ist; sie ist ein charmantes Blatt, das die Handschrift eines grossen Meisters mit ihrem charakteristischen Zuge und ihrer Poesie trägt. Ein goldiger Sommernachmittag dieses grossen Malers jedoch, welcher leuchtet, als ob er sein Licht in sich selber trüge, ist der wohl schönste unter den vier Corots, die die Sammlung bisher hat. So klein gerade dieses Bild, scheint es Corot's Talente in sich dennoch am stärksten zu tragen. Freilich könnte beinahe dem Bilde diesen Rang eine Frauengestalt des Künstlers streitig machen, wiewohl sie nicht für

Corot's Art gleichsehr wie die kleine Landschaft charakteristisch erscheint. Hingegen ist sie wunderschön in ihrem zu Grunde liegenden Gefühle, man möchte sagen: schön ist das Bild, schöner, was diese Farben (die Photogravure konnte ihrer Wirkung nicht gerecht werden!) besonders wenn Dämmerung eingetreten ist und das scheidende Licht der Frauenfigur tiefe Töne in Gesicht und Gewand magischer aus dem Uebrigen, Umschleierten hervortreten lässt, dann in ihrer dunklen Pracht dem Ahnenden anheimgeben. Es offenbart sich die rare Fähigkeit Corot's, zugleich in Bezug auf allgemeine Schönheit wie in Bezug auf persönliche Behandlung zu gefallen. Mit einer Spontaneität, die in neueren Zeiten fast nur antiitalienische Maler gezeigt haben, bietet er «Italienisches». Die Figur ist genug eigenthümlich, obwohl sie ganz Anmuth ist, es giebt keinen bestimmten Ort, von welchem gesagt werden könnte, dahin gehöre sie, dennoch bettet sich des Mädchens Art in Corot's Geist ein und die Idealerscheinung wird dadurch persönlich bestimmt, und die Figur ist eine der wenigen idealen aus unserer Zeit, welche leben bleiben können. Man sieht wie eine leichte Wolke moderne Träumerei über sie gelegt und glaubt eines der Bilder vor sich zu haben, in welchen «des Meisters letztes Wort», sein höchstes Begreifen und Wollen von Farbenwerthen niedergelegt wäre. Welche Anziehung durch den Inhalt! Hinter der Frauenfigur einfacher und breiter Stirne sind Gedanken, welche ganz generell sind, alt-italienisch sein können, von Glück, Trauer, Liebe, und sie treten uns nahe, wiewohl ihr Gewand nicht von unserer Modernität ist. Heutigentags wird es dennoch nicht Jedem glücken, für den Zauber der Arbeit empfänglich zu werden: dem einen, der «avancé» ist, wird das Bild zu poetisch, einem andern, welcher classicistisch im Sinne der Regel gesonnen, wenig nach der Regel däuchen — wer es mag, wird diesen für Corot so seltenen Ernst, der verständlich als hehrer Ausklang einer Heiterkeit, die den Nachmittag gewirkt und am schönen Abend ruhende Einkehr hält, wird, niemals zu vergessen vermögen.

Gewinnt gegen DUPRÉ's von oben und weither geschautes Meer, das unter einem Himmel brandet, der sich öffnend sein Gold über dem feuchten Dunste sehen lässt, und gegen DAUBIGNY's vornehmes Bild eines Waldinnern mit seinem Blätterdach über einem kühlrinnenden Bächlein; auch gegen PRADILLA's wie aus der Pistole geschossene, kecke und gewinnende Malerei einer Scene in der Campagna VAUTIER, mit dem in der Farbe einfach gehaltenen «ländlichen Begräbniss», kaum die Möglichkeit, seine Erzählergaben zur Geltung zu bringen; und liefern Thomas HERBST'ens Bild mit der feinen Nässe seiner Stimmung, und LHERMITTE's ausgezeichnete Wahrheit eines Schneetages im Dorfe Mont Saint-Père Farbenanschauungen und berühren uns coloristisch, so gewährt GÉRÔME, dieser marmorne Maler, wie ein Nihilist in seiner Indifferenz gegen Farbenwerthe, so wenig von diesen Genüssen wie Vautier; — er würde ein Maler ohne Passion sein, wenn er nicht Einen Cultus hätte: den für die Form

im Ingres'schen Sinne. Hierdurch gewährt er aber den Augen etwas wie das Anschauen der Vollendung; und dann strebt er, dass er hinter dem Kunstwerke verschwinde. Der Modellirung und des ethnographischen Interesses wegen behält er Werth, dem durch diese Dinge eine nicht im eigentlich Malerischen fundirte Begabung zu ersetzen gelingt: VAUTIER vermag einfach das Peinliche der Arbeit, die Vollendung und Recherchen mit der Gabe aufzuwiegen, die ihm die freundliche Natur gab: Gemüth. Des coloristischen Werthes baar, gewinnt er unser liebevolles Eingehen, schafft er Freuden in seiner bescheidenen Art durch die Kinder bei der Mittagssuppe, bei denen die Mutter steht, dieses liebenswürdige Bild, das die Sammlung von ihm hat; von Paul MEYERHEIM, dem Schüler Menzel's, sieht man die «Menagerie», ein gleichsam zwischen Knaus und Menzel zu setzendes, noch frühes, des Humors nicht, der Einfachheit jedoch auch noch nicht entbehrendes Bild, und abgeschlossen bemerkt man im Neffen, was vom Ohm gepflegt wurde; was dieser, als ein Träger der romantischen Schule, in Düsseldorf gethan, hat Wilhelm SOHN übernommen, das Malen dem veränderten Zeitgange folgend dabei mehr in die Realistik eintreten lassen. Bei ihm ist die romantische Neigung in das Gemach gewandert. Das Gemach füllt er, ausser mit Bewohnerinnen, mit Gobelins und Stoffen und mit dem Webstuhl und Bildern auf Goldgrund an und zwei seiner Genrescenen sind in dieser Galerie zu betrachten. Andreas ACHENBACH hat in ihr drei Gemälde. Die grösste Force entwickelt der schon genannte Hafen bei Mondschein. Das vorzüglichste scheint mir aber die «westphälische Landschaft» zu sein. Hier hat man das grosse Talent in sehr liebenswürdiger Form vor Augen: zierlich ist die Composition abgewogen, ist das Laub, sind die Stämme gezeichnet und die Lichtführung könnte eine angenehmere nicht sein. Des Künstlers «norwegischer Wasserfall» indessen, mit der Kraft, die dieser Repräsentant der deutschen Landschaft hat, gemalt, zeigt auch deren Gefahr, nämlich eine gewisse Schablone. Man erkennt die Meisterschaft, man erkennt die virtuose, die sichere Herrschaft des Künstlers über den Stoff — merkt man aber nicht auch eine Routine? Es ist kein Zweifel möglich, dass diese Malerei derjenigen, welche man im Wald von Fontainebleau pflegte, an Eingehen sich nicht vergleicht; sie treibt mehr der Gedanke an Wirkung und gute Gegensätze dazu, Bilder zu gestalten, während diese Franzosen in Schlichtheit die Natur, vor allem ohne Abzug aber auch der Natur Farbe zu geben suchten. Die Farbe Achenbach's ist dagegen dasjenige Element, dessen er zur weiteren Verfolgung seiner Wirkungen im Sinne der Holländer sich bedient; und wie gleichfalls seine Zeichnung behandelt er die Farbe als Meister — aber sie zeigt sich nicht als ein Naturausdruck wie bei den Franzosen. So muss man sagen, Achenbach hat, da er auf die Landschaft der Holländer hinwies, die deutsche Landschaft aus dem heroischen Stilisiren, nicht gleich aus dem Stilisiren hinausgeführt; seine historische Stellung aber ist wegen des ersteren entscheidenden Punktes für die Entwicklung unserer Kunst eine

dauernde. Begleitet wird er in der Galerie durch seinen Bruder Oswald ACHENBACH mit einer Scene aus der Campagna, während er Valentin RUTHS als einen Vertreter des älteren Stiles gleichsam vor sich hat: des Stils deutscher Landschaft, der Schirmer als ein Muster betrachtete; in diesem Kreis ist Ruths einer der zugleich Feinsten und Natürlichsten. Unter den Aquarellen befinden sich, nächst den erwähnten fünf Werken Menzel's, der in seiner Farbe romantisch gehaltene Savoyarde von DECAMPS, HEILBUTH's Morgen an der Seine mit Pariserinnen und zwei Arbeiten von PASSINI, die eine eine Scene an einem italienischen Brunnen mit einem Mönch, die andere ein Italienerkind zeigend, welches seine Augen zu liebenswürdigem, sinnenden Träumen in dem nicht vollendeten — deshalb doppelt reizenden Bilde erhebt. Von KNAUS sind ausser dem Satyr mit Panther, welcher bereits genannt worden ist, das Temperamente mit Meisterschaft auseinanderlegende Bild «Passeyer Raufer vor ihrem Seelsorger», die weltbekannten, reizenden und humorvollen «kartenspielenden Schusterjungen», das in seiner Art meisterliche Cabinetstück «Satyr mit Nymphen» und ein ausdrucksvoller Mädchenkopf.

Die Farbe, wenn auch sehr harmonisch, ist matter und sie ist im Allgemeinen nicht herausentwickelt. Meister der deutschen Schule giebt es in dieser Sammlung nicht, die der Farben Saft und Kraft wie einige Franzosen hätten. Hierin muss man sie weniger gebildet heissen, ihre Bilder sind — Knaus macht eine Ausnahme — meistens minder golden im Ton, entbehren jene Sättigung, welche die Meisterschaft begleitet. Denn zwischen der neuen deutschen Kunst und der alten giebt es keinen Zusammenhang; sie ist mit ihrer Technik ohne festen Boden, die neue deutsche Künstlerschaft genoss nicht der Vorzüge, welche mit der Entwicklung aus langer Ahnenreihe verknüpft sind und das bewirkte die Armuth und den geringen Antheil an Farbe. Als Schirmer, Achenbach und Knaus ihr Werk begannen, trafen sie zwischen sich und der Malerei, welche ehedem in Deutschland eine so delikate gewesen, nur Männer an, von welchen sie sich zu befreien nöthig hatten; man war Dilettant und man hatte zwei Wege, sich als Maler um das wildwachsende Product, die junge Malerei, verdient zu machen und sie zum Ausreifen zu bringen. Sofort naiv thätig zu werden war möglich, und diesen Weg wählten die drei jungen Männer: — oder man konnte, wie es Lenbach etwas später in München gethan hat, die alten Meister studirend sich vervollkommnen, indem man nicht so sehr eine neue Weise erlangte, als den Geschmack durch die alten Maler sich bilden liess. Nun ist es wunderbar, wie in Düsseldorf, wo die Schirmer, die Knaus, die Achenbach neue Weisen erfanden, doch der junge Knaus gleichzeitig im coloristischen Geschmacke, im geläuterten Sehen sich bildet, fast wie ein Lenbach später! in der That zeigt er eine auch für das Coloristische und den feinen Gesammtton glänzende Veranlagung und Schulung, und ihn muss man wegen einiger

Werke als einen bei uns im Malen durchaus Hervorragenden, einen «Kenner» der Farbe bezeichnen, während hingegen MENZEL, der weit weniger in der Composition seiner Bilder deutsch zu nennen ist, ja, ausserdem als ein Colorist wirkt, nicht in Bezug auf Durchsichtigkeit und Goldglanz mit Knaus sich messen kann. Bei seinen Oelbildern kommen trübe Stellen vor, an diesen Orten ist zu merken, dass er diese ruhige, sichere Kennerschaft der Farbe, die wie ein leichtes und köstliches, vornehmes Bouquet die Farbe über die Fläche zu verbreiten weiss, nicht besitzt; er ist als Colorist interessanter als Knaus und vielleicht auch als die Reihe der Franzosen, welche feine Coloristen sind, — doch steht er auch gar nicht in der Reihe derer, die es spielend dahin bringen, dass wir von ihrer Farbe leichte Genüsse erhalten; er ist ein Autodidakt trotz seiner manchmal packenden Feuerwerks-, manchmal wunderbar interessanten Wirkungen in Oel — kein geschickter Maler in Oel.

Seine Grösse liegt in den Charakteristiken. Die Personen, welche er malt, lässt er sprechen. Sein Verständniss dabei, gewissen verschiedenen Zeiten gegenüber, ist enorm. Nur mit Meissonier theilt er diesen Rang. Er ist aber geistreicher. Meissonier giebt die Dinge vielleicht wahrer, Menzel mit weit mehr Esprit wieder; Menzel stellt Bewegungen dar, die so flüchtig sind, dass sie fast nicht sachlich festgehalten werden können — Meissonier malt solche, in deren Malerei er ruhig ausdauern kann. Meissonier malt besser und reiner, Menzel malt geistvoller, eindringlicher, funkelnder. Auch hat er Theil an der Erfindung des Impressionismus genommen, es giebt Bilder von ihm(1), wo Monet, Pissarro vorweg genommen werden. Er malt sprühender: um aber die geniale Verlebendigung seiner Bilder zu erreichen, welche Mittel müssen wir Menzel anwenden sehen! Er übertreibt in seiner Energie, mit dem Resultat, ein Uebereinstimmen mit der Wirklichkeit zu erleben; er übersetzt seine Gegenstände in dem Bedürfnisse, drastisch zu übertreiben, damit er die Ziffer ihres Seins erreiche, welches ihm gelingt. Auch ist es möglich, dass Menzel mehr erlangt als Meissonier: man vergleiche seine «Schlosswache» (von 1844) mit Meissonier's Bild von Soldaten vor einem Hause, deren einer sich porträtiren lässt — und Menzel hat mit den Soldaten seiner Schlosswache, wie ich glaube, mehr erreicht, seine Leistung ist unglaublicher; es bleiben dennoch seine am meisten *Freude* erregenden Sachen vielleicht die kleinen culturhistorischen ruhigen Bilder, Bilder, wie in dieser Sammlung die wunderbare Personenscene in der Kirche, oder wie anderswo der «Austernesser», die «Dame am Spinett». Hier verbündet sich der Genialität eine reizende Art von Ausführung, in welche man sich in der That verlieben kann; sonst und im Uebrigen jedoch kann die Eigenart Menzel's vielleicht nirgends so dankbare Resultate als in den Adressen ergeben, weil in ihnen das Feld für Aussprache

(1) Der Blick in den Servitengarten zu Innsbruck (1859)

des Geistreichen, wovon Menzel einen Ueberschuss hat, ein unbegrenztes wird. Von Menzel's geistvollen Architecturen muss man gleichfalls sprechen, wenn man seine Ruhmestitel hervorheben will; von den Architekturstücken hat die Behrens'sche Sammlung eins der schönsten. Menzel's Unterschied ersten Ranges vor Meissonier jedoch ist, dass er aus dem modernen Leben die eigenthümlichsten Zustände nicht minder geschöpft hat als aus alten Zeiten. So glänzend wie in den besten Bildern, welche der Künstler von modernen Zuständen gebracht hat, ist in dem Oelbild «pariser Wochentag» der Sammlung Behrens gezeigt, welche Herrschaft er auch über eine Welt, in der er weniger weilte, besitzt. Was Menzel solcher Art für den Genius unserer Zeit thut, gewährt Meissonier nur für alte Epochen. Vielleicht dachte er dabei, das Malerische in den alten Costümen biete mehr als die moderne Welt; in diesem Fall hätte Menzel ihn eines Irrthums überwiesen. Wie Menzel's Pinsel über die Modernitäten dahinschwirrt, das möchte man um alles nicht missen; und wie angepasst erscheint auch sein Vortrag für diese Stoffe. Menzel hat in seiner Ausführung die Tugend, das Unvorhergesehene, das nie zuvor auf die Bildfläche Gebannte, das Geist*reichste,* Geist*igste,* die *aller*flüchtigsten Regungen, die Gedankengänge, Gedankenblitze zur Darstellung gebracht zu haben; es ist aber etwas für ihn in seiner Künstlergeschlossenheit Gefährliches dabei rege. Er giebt manchmal mehr ein Epigramm als eine Schilderung; und manchmal sieht man mehr Anlass, ihn zu bewundern, dass er dasjenige, was in der Kunst nicht mehr gesagt werden kann, noch beinahe mitgetheilt, als dass er, was hervorgebracht werden kann, ganz vorzüglich ausgeprägt hätte. Seine Technik zeigt sich deshalb, wie mustergültig in ihrer dreisten, drastischen Weise sie auch in der Gouache sei, dem Oelbilde nicht immer angemessen; und jene Trübungen, welche aus der durch den Lehrgang und die Geschichte bedingten ungelehrten Ausbildung seines Talents hervorgegangen sind, treten zu dem über das, was wir gewohnt sind, sonst gegeben zu sehen, hinaussprudelnden Wesen Menzel's hinzu und bewirken, dass Menzel, mit mehr coloristischem *Talent*, als viele der Franzosen und als Knaus, — das, was man einen «Kenner» der Farbe zu heissen hat, nicht vorstelle. Auch Knaus aber, der goldiger in seinen besten Sachen als Menzel ist, kann oder vielleicht will, wie sehr er auch durch die gewandte Herrschaft über die Technik erfreue, nicht mit coloristischen Franzosen rivalisiren — seinen Hauptwerth besitzt er im genrebildlichen Gehalte.

KNAUS wie VAUTIER dienen durch ihren genrebildlichen Gehalt zum Ruhm unseres Vaterlandes. England besitzt Genremaler; Frankreich hat keine, die den Eindruck von Knaus und Vautier hervorbringen. Vielleicht müssen wir bei Vautier und Knaus nicht an absolute Kunstwirkungen denken, sondern menschlicher unsere Stellung zu ihnen nehmen; denken wir zu ihren Bildern Menschen

hinzu, welche an sie herantreten, um vor ihnen ein verklärtes Abbild der Welt zu geniessen, so werden wir ihnen erst gerecht: Vautier und Knaus sind Maler, deren Bilder erst mit Menschen zusammen ihre Wirkung thun; Vautier allerdings macht es weit nöthiger als Knaus, dass man ihn so nehme, Knaus freiwillig, Vautier aber unfreiwillig lassen die Kunst nicht als Selbstzweck erscheinen; doch wenn man Vautier erfasst hat, erfreut gerade er als der deutscheste.

Er führt uns in die Dörfer. Da wir gestimmt sind, in ihnen das Leben schöner als in der Stadt zu finden, zeigt er unsere Wünsche erfüllt. An Vautier Antheil zu nehmen, ist eine Freude. Er ist wie ein kleiner Fra Angelico von Fiesole, dem auch die Bösewichter, wenn denn einmal von ihnen ein Bild gemacht sein musste, nobilisirt geriethen. Oder er ist wie Walther von der Vogelweide im Fluchen war, als der nämlich einem Feinde hatte wehthun wollen und den harmlosesten der Flüche nur über ihn ausgoss. Ich möchte nur gesagt haben: die *Wirkung*, die Vautier ausübt, hat etwas Aehnliches.

Das «Ländliche Begräbniss» hatte ich oft betrachtet. Ich vermochte, da ich von französischen Landschaften kam, nicht den richtigen Standpunkt zu gewinnen. Da sah ich es einmal an seiner Stelle zur Mittagszeit. Die ruhigen sittsamen Menschen in ihrem milden Farbenton im blonden Goldrahmen im ruhigen Zimmer mit Oberlicht, während nebenan die Thür zu einem Zimmer halboffen stand und hier durch Seitenfenster, — welche man nicht sah, — die Sonne in Flecken auf den rothen Teppich fiel. In diesem Sonnenscheine ruhte das Zimmer aus; berührt von diesem Sonnenscheine, als Zeugen nur das leise Ticken einer Uhr in diesem Gemache, versetzte ich mich in die Seele eines Freundes des Bildes — und begriff des Bildes Zauber. Die Ruhe von Vautier's Bildern spricht an, die innere Sauberkeit und Reinheit seiner Charaktere; und von der aquarellreinen Farbe ist zu sagen: sie vermehre noch den Eindruck, ihre Nichterfüllung des Wunsches nach Plasticität bringe die Menschen des Bildes, anstatt zur Unglaubwürdigkeit, in Einklang mit den Formen, in welchen Vautier sie zeichnete.

Es giebt eine Photographie des Malers, auf der er auf das Allgemein-Ideale gerichtet, als ein für das Schöne schwärmender, schöner einfacher junger Mann erscheint: zur Fortsetzung einer Vorstellung von Vautier's Lebensgange sieht man in den Uffizien sein Bild, wo er sich so porträtirt hat, dass man an einen heitern rheinischen Fabrikanten denken möchte. Vielleicht ist Etwas, das zu behaupten erlaubt, er «verfertige» seine Bilder, in Vautier's Bildern: er vollendet sie in einer Art, die ihm gut scheint, doch die die gute für sie wirklich ist; und Vautier's Gegner kann man sein und hat Stunden, in welchen die schönheitgetränkte Ader in ihm erquicken muss.

In der That stehe ich nicht an, zu vermeinen, dass er einen ganz ungewöhnlichen Schönheitssinn zu eigen habe. Es kommen bei ihm Gesichter von einer

Zartheit vor, die in der neuern Kunstgeschichte bei so naiven Malern ohne Gleichen ist: Vautier ist ein an der Oberfläche schwebender Sinn glücklicher Schönheit eigen. Auch ist in seinen Bildern eine *Fülle* schöner Menschen, ganz abgesehen davon, ob sie malerisch voll zum Ausdruck gebracht wurden oder ob es dem Bilde sachlich gut that, dass sie in ihm waren. Aber gewiss thun sie den Bildern gut, und sind sie am Platze, es ist wie ein Ueberfluss an gegenständlich Schönem, der fast allen seinen Genrebildern einen besonderen Inhalt neben ihrem sachlichen giebt, gleichsam sind seine Bilder Magazine schöner Gestalten. Und diese freundliche Aussicht, welche er uns auf die Welt giebt, wie er sie so liebenswürdig, erfreulich, oder so liebenswürdig komisch, oder so rührend sympathisch schildert, — sie ist es vielfach, die bei Vautier das Erfreuende bewirkt. Es bleibt nicht bei der lieblichen Art der Kinder, und dieser Mädchen, braunäugiger Töchter der schwäbischen Bauern; sympathische Frauen, die mildesten, zartesten schliessen sich an; und Vautier charakterisirt nicht nur das Weibliche, er bringt auch Männer. Ihre Charakteristik wird, scharf, ohne beissend zu werden, ihrem mehr oder minder dörflichen Charakter wohl gerecht; da ist der Pfarrherr, der Beamte, welcher zum Zweckessen kommt und den Bauern ein Gott, sich selbst (in diesem Augenblick) genug, seinen Vorgesetzten indess ein Nichts ist; sie werden mit Humor dargestellt, der grosse Bauer und der kleine Bauer, der advokatensüchtige Bauer, der Herr Lehrer, die Frau Wirthin und ihre Tochter. Des Fernern bringt Vautier gemüthliche Zimmer mit Sonnenaussichten, die Zimmer ganz realistisch, die Uhr am Platze, kleine Photographien hängen an der Wand. Die Tapeten sind lichtfarben. Hüte hängen und kleine Spiegel umher; es ist eine echt deutsche Gegenständlichkeit der Schilderung bei ihm, mit behaglichem Verweilen auf den Nebensachen und freilich ohne eine Ahnung von malerischem Charakter. Hingegen entsteht durch Vautier's Figuren und Zimmer eine heitere und dennoch sorglich bewachte Stimmung; man mag Vautier in seiner *Wohnung* haben.... ein leise düsseldorfischer Zug — durch lange Kunstübung entstanden — ist vielleicht die einzige Manier, die man dem Künstler nachsagen und, wenn man einer so liebenswürdigen Natur Vorwürfe machen würde, vorwerfen könnte.

Knaus ist irdischer. Er steht mit beiden Füssen auf der Erde, und wenn er seine Farbe mässigt, geschieht es aus Ueberlegung. Auch ist seine Schönheit nicht ätherisch wie die Vautier's, sondern mehr von dieser Welt; seine Darstellung überhaupt, auch nicht greifbar wie die Wirklichkeit, ist körperlicher als diejenige des Genossen. Seine Genrebilder wirken dem Aussehen der Dinge etwas näher; doch möchte ich glauben, dass damit gleichzeitig zu bemerken sei, Knaus sei minder *fein,* minder in sich gesenkt, minder *deutsch:* in der That kann er mit modernen Franzosen comparirt werden, Vautier ist dafür, wenn er einige zu grosse Schattenseiten aufweist, auch zu gut, man möchte von Vautier fast behaupten, er hätte mit anderen Malern nichts zu thun... Nur etwa an Passini

findet er eine Genossenschaft, welcher in seinen Aquarellen in den modernen Kunststil einspringend, doch mit einem dem Vautier's zu vergleichenden Drange nach Schönheit und Reinheit das moderne Leben auffasst und freilich in Italien kaum die Wirklichkeit abzuschwächen braucht, denn dieselbe ist dort sehr schön.

Während Vautier aber zwar edelsinnig, doch nicht intellectuell vornehm auf seiner Jugendphotographie erscheint, bietet Knaus auf allen Bildern, die wir kennen, seien sie aus der Jugend oder der spätern Zeit, immer einen klugen Anblick, mit einer schönen Stirn und mit einem forschenden Blicke. Unbewusstes, Ideales, Weltfremdes giebt es in ihm nicht. Dank seinen reichen Erfolgen viel in der Welt herumgeführt, streift er nicht nur den Provinzialcharakter ab, sondern erwirbt auch die reichste Vielseitigkeit; er schreitet daran, Städter mit demselben Eindringen wie früher den Bauern des Schwarzwaldes darzustellen, und Bauern anderer Theile unseres Landes mit gleicher Feinheit und Genauigkeit wie diese. Er wagt sich endlich auch an im Thema ideale Schöpfungen heran, und nicht mit der Prätension, in ihnen originell zu sein. Originell ist nur die Grazie und Leichtigkeit seines Vortrages dabei, die gewinnenden Manieren gleichsam, mit denen er sich — ein gebildeter Maler — auch aus dieser Affaire zieht. Das Gesammte seiner Leistungen weist aber eine solche Ausdehnung der Gebiete, dass er nach Menzel zum universalsten unserer Maler wird. Besonders bezeichnend an ihm scheint mir jene merkwürdige Art der Anmuth, die er giebt und die etwas städtisch Gereiftes hat, z. B. bei dem Kind, das sich die Hände am Feuer «hinter den Coulissen» wärmt; dann ist durchaus charakteristisch, wie mancher Hintergrund so meisterhaft wie ein Decamps'sches Versatzstück hervorgebracht ist, und manchmal führt Knaus auch eine alten Meistern nachkommende Glut und Schönheit vor. Sein ganzer Umfang ist aber damit noch nicht gegeben, seine *Jugend* ist damit noch nicht ausgeschöpft. Dort nämlich, bei einem Spielerbilde besonders, das in der Düsseldorfer Galerie ist, sehen wir noch etwas Anderes auftreten: einen grandiosen Zug, und, fürchtete ich nicht missverstanden zu werden, möchte ich sagen: einen cartonhaften Zug; in der That zeigt das Bild eine einfache Grösse in der Erschaffung von Typen: der spielende Bauer, das herzige Kindchen, die zwei Schurken auf diesem Gemälde sind so einfach und ungewöhnlich, dass diese mit Shakespeare'schem Humor, jene aber mit der Grösse des Trauerspieles wirken; und so hat Knaus Alles besessen, was nur gehegt werden kann. Von dieser Art der Stilisirung bedeutet es etwas Ungeheures, bis zu den «feinen» Bildern, wo mit Anwendung der Schrift alter Meister wie auf Bildern dieser Galerie Rubens und die Späteren in einer geistreich zarten Weise nachgefühlt werden, geschritten zu sein und Knaus hat diesen Weg gemacht. Wenn aber selbst nicht verkannt wird, dass in der coloristischen Stärke wie in der Einfachheit die späteren Ergebnisse Knaus' vielleicht nicht den frühen ganz ebenbürtig bleiben;

wenn Knaus sogar dem Verflachen, dem Salon, dem Gefallsamen zu opfern scheint, an künstlerischem Ernste zu verlieren scheint und kokettirt, so spricht er noch zum Gemüthe in reizender Weise; und nie begeht er den Fehler, auf Stelzen zu gehen. *Die* Tugend behält er; sie hat Moriz Carriere vor längeren Jahren, wie es scheint, als Ersatz dafür, dass Knaus kein Kaulbach gewesen, hervorgehoben — sie wird jetzt gegen Jene zu betonen sein, die Knaus zum alten Eisen zu werfen wünschen, weil seine *Technik* etwas Spielendes jetzt oder seit längerer Zeit habe. Es ist in Knaus aber ein Kern der Natürlichkeit, der uns durch die Technik hindurch mit den Augen aus dem Volke anlacht! Und immer noch welche Kraft der Charakteristik in den Portraits und den Genrebildern einzelner Figuren! Auch haben wir einen Beweis für Knaus' Tiefe. Denn wenn wir wissen, dass er eine genaue Controle über sich seit langem hat und als eine durchaus bewusste Natur trotzdem noch weiter seine Genrebilder malen konnte: dass er die Galerien kennt, Kunstfreund wurde und, zwar nicht ohne Anstrengung, im Besitze einer Productionsfähigkeit blieb, von welcher in seinem Fache der Naivetät anzunehmen sein würde, dass sie auslöschte, sobald ihr Träger alle Gefahren, welche ihr drohen, nur kennen lernt, so ist der Beweis von der Tiefe seiner Quellen gegeben; und da nun noch immer seine zugreifenden Genrebilder, mit ihrem tragischen Inhalt wie mit ihrer volksthümlichen Heiterkeit, die in unsern kartenspielenden Schusterjungen auftritt, erquicken; und seine zarten idealen Bilder durch seine Klugheit und sein Bewusstsein nicht, oder fast nicht gelitten haben: so ist dieses, das Ausdauern von Knaus' Künstlerkraft bei so vollständiger Bewusstheit, eine ganz erstaunliche Probe: und wir besitzen in ihm einen Maler ersten Ranges, der in aller Welt gelten würde und bis in alle Zeit Geltung behalten wird.

Aber der Meister, der, damit der deutschen Schule mehr zuzugehören, oder instinctiv in seiner Eigenschaft als Deutscher, auf coloristische Elemente verzichtete, — die er besass, — ist, obwohl er malerisch gross und auf die Malerei der Alten nicht nur archaisirend wie andere, sondern sie in seine Kunst auflösend zurückgegangen ist, fast wie die Mehrzahl seiner deutschen Genossen fern von dem *modernen* Stande der Malerei geblieben. Geblieben ist er ohne den Vortheil einer Kunstschule im *Lande*, welche von Geschlecht zu Geschlecht, Generation zu Generation, die Malverfahren geliefert haben würde, wo das Gut der Alten nicht durchaus vergessen, mit ihnen der Zusammenhang nie abgebrochen worden wäre und der technische Besitz in einer solchen Unverändertheit auf das heutige Geschlecht doch nicht gekommen sein würde, wie dieses nur dann eintritt, wenn die Verbindung mit den Alten nach einer langen Pause künstlich sich wieder knüpfen lassen muss; auf dem Boden der deutschen Erziehung hat Knaus nicht die Vortheile einer Einrichtung zu geniessen vermocht, welche, wie die französische Kunstschule, seit Jahrhunderten als etwas Selbstverständliches gewirkt hätte. Man hat in Deutschland dort, wo man um die Mitte des Jahr-

hunderts auf die herrlichen Alten einging — auch in diesen besser geführten Versuchen während der Jugendzeit unserer jetzigen grossen Meister hat man jene organische Erziehung mit den Alten als *Durchgangspunkt* nicht haben können, welche Schüler in einer guten, seit langem bestehenden Anstalt geniessen, wo bei einer Fülle von Personen, welche zu lernen haben und einem System der in Action gesetzten Ausbildung, die Lehren der alten Meister allmählige Umwandlung mit der Zeit und Entwicklung erfahren, welche zu neuen Stilen führt, die in einer dennoch durchgebildeten Künstlerfolge entstehen. Bei uns ist — im technischen Theile — die nicht gebildete Form oder das ganz directe, nicht ganz und gar natürliche Zurückgehen auf alte Formen schuld an einer Art Stagnation — oder geringen Kunst in der Malerei gewesen.

Auf eine künstlerische Vorzüglichkeit, der Bildung nicht zur Seite gestanden hätte, kann unsere Zeit nicht rechnen; diese Bildung findet sich organisch aber nur mit dem Volke der Franzosen und denen, welche sich in ihre Schule begaben, verbunden. Die deutsche Schule hat eine gewisse Mattigkeit der Farbe seit ihrem Neuentstehen überall dort, wo sie auf *neue* Weisen kam; es leiden unsere Genremaler wie unsere Landschafter daran. Französische und durch sie gebildete ausländische Landschafter und Profanfigurenmaler sind sozusagen ohne ihr Zuthun im Tone reicher und besser. Diese ihre Ueberlegenheit muss man erkennen; solche Ueberlegenheit ihrer Farbe aber anzuerkennen, es braucht uns nicht schwer zu fallen. Wir besassen unseren Albrecht Dürer zu einer Zeit, da die Franzosen noch keinen einzigen grossen Künstler gehabt hatten; ihre ursprüngliche Befähigung zur Kunst erscheint nicht so gross wie die deutsche, welche so originelle Erscheinungen hervorbrachte und die auch jetzt wieder an künstlerischen Originalitäten keinen Mangel leidet, denn sie hat ihre Menzel und Böcklin: Wie früher aber Italien für Dürer das Land der Hegemonie in der Kunst war, und Dürer das anerkannte und zu Italiens Meistern in ein Verhältniss trat, wobei auf beiden Seiten die Anerkennung der besonderen Verdienste erfolgte, so müssten wir zu Frankreichs *Schule* ein lernendes Verhältniss pflegen, da wir den Franzosen wohl Originale entgegenzusetzen haben, aber keine gutausgeglichene Schule mit der ihrigen zu messen vermögen. Was Schule vermag, zeigt eben Frankreich; es hatte sehr spät, folglich sehr mühsam, folglich durch Instruction mehr als natürliche Veranlagung in der Kunst Geltung gewonnen: die Erziehung hat die französische Kunst begründet, es gab keine französische Kunst, die aus französischer Natur erwuchs: der Aufschwung, welcher sich nach einer Zeit academischer Bildung, doch Inhaltlosigkeit, erst geltend machte, als die ganze Welt in französischem Geiste lebte und der ihr eine erste originale Blüthe gab; dann der zweite, welcher auf diese munteren, hellen, witzigen Töne das Menschliche und Tiefe im neunzehnten Jahrhundert folgen liess — beide Glanzepochen ruhen auf didaktischer Unterlage. Und steht

Frankreichs Kunst jetzt im Vordergrunde, als die *jüngste* Macht, muss es da nicht scheinen, dass auch bei uns durch bessere Unterrichtung zu solcher Macht noch hingelangt werden könnte? Man wurde es noch auf der englischen Halbinsel nach der Gründung neuer Museen und Eröffnung von Privatsammlungen für das Volk gewahr, was planvolles Eingreifen bedeuten könne, denn diese Art von Unterrichtung hat eine englische Production hervorgerufen.

Gewiss aber ist, dass das nur im Kunstgewerbe war, und für die Kunst ist es mit einem «Vielleicht» verbunden. Doch darauf soll überhaupt nicht aller Nachdruck gelegt sein; durch Manöver irgend welcher Art steht es nicht fest, dass Kunst hervorgerufen werden könne, es ist nicht erwiesen, es wäre möglich, wir bekämen die Sammlungen und dennoch nicht eine gute Kunst. Eines aber kann ohne Fehl genährt werden: der *Geschmack;* ein Zuwachs an Kunstverständniss *ist* zu erzielen; und auch das bedeutet ein nationales Gut. Es erhöht unsere Cultur; es sollte durch den Staat, wie es in den Privatsammlungen geschieht, so gesammelt werden, dass es die Bildung des Geschmackes verheisst: und wäre es auch, um sonst Gebildeten die beste Nahrung auch in der Kunst zu reichen, unvermeidlich, ihnen solche Bilder dazu anzubieten, welche nicht im eigenen Lande producirt wurden, und jene Kunstgeschichte sie zu lehren, welche neuere Kunstwerke geprüft und *verglichen* hätte.

Während der Staat bei alter Kunst, wie die Erwerbungen des herrlich erblühten alten Museums zu Berlin beweisen, wie der erleuchtetste Amateur, bereichert um die Kenntnisse der Wissenschaft, seine Käufe zu machen weiss, sehen wir bei moderner Kunst ihn aus besonderen Beziehungen seine Gunst bethätigen oder verschliessen.

Unvermeidlich ist dies, dass er nach Bildern trachte, deren Inhalt Staatszwecken zu dienen sich geeignet zeigt, weil moderne Kunst, mit ihrer Farbe und Neuheit, eine für jedermann zu verständliche Sprache ist, als dass es nicht gleichsam ein Brachliegenlassen pädagogischer Wirkungsmittel bedeutete, mittelst ihrer nicht zum Volke zu reden. Deshalb erfreuen sich denn auch idealistische Werke annoch der Gunst des Staats, weil sie das Volk anzuregen im Stande sind, über seine Geschichte, seine Religion, seine Ideale zur Besinnung zu kommen, und nehmen als «Historienbilder» für den Staat noch den ersten Rang ein, während sie ihn in der Production nicht mehr haben. Wenn aber vom Beginn unseres Jahrhunderts ab es evident ist, dass die Kunst stufenweise die bedeutenden Themen zu verlassen sich anschickte, niedriger und niedriger ihr Interesse nahm, von den Helden der Antike zu denen der Romantik gelangte, später von deren Helden denen der Profanhistorie sich zuwendete, auch hier noch nicht sich ganz glücklich fühlt und zum Schluss am feinsten und mit dem grössten Verdienste die moderne Landschaft hervorbringt, in welcher fast nichts sich ereignet, so schreit natürlich das Staatsinteresse und solche Neigung der malenden

Kreise gegeneinander, und nicht kann es Verwunderung erregen, wenn auf beiden Seiten die Zufriedenheit ausgeblieben ist. Es wurde auf der einen Seite, was der Staat brauchte, von den quellendsten Talenten nicht mehr geliefert, auf der andern war, was die bedeutendsten Talente jetzt leisten wollten, nicht derartig, dass es jene Schichten, welche des Unterrichtes im Nothwendigsten bedurften, bilden konnte, vielmehr findet eine Wirkung dieser Gemälde nur bei Solchen statt, die pädagogischer Unterstützung nicht benöthigen, und unter diesen Umständen ist nur natürlich, dass jene Künstler, welche das lebendige Weiterschreiten der Kunst mitmachten, dem Staate nicht so wichtig wie Andere waren, welche noch die bedeutenden Themen behandeln; das fühlt man nach, man begreift das und erkennt in alledem das Unvermeidliche. Doch liegt eine eigenthümliche Ironie in einer Etiquettenfrage: überall in der gebildeten Welt werden seit geraumer Zeit die inhaltlich vornehmen Probleme weniger vornehmen Talenten überlassen, welche ohne Recherchen arbeiten, Talenten, welche nur wie eine Beamtenschaft wirken, die geschickt ist, für den Bedarf genügend gut zu arbeiten. Diesen Künstlern wird aber von Seiten der buchstabengetreuen Gelehrtenschaft nach dem Gesetzbuche einer Aesthetik, die aus früheren Zuständen geschöpft war, die Bezeichnung von monumentalen Künstlern gegeben und sie werden als die noch ernsthaften und grossen Künstler gepriesen. Dass Diejenigen, die das Weiterschreiten mitmachen, die Ernsthafteren sind, bedachte nicht jeder: dass sie der neuen Kunst Monumente sind, ist aber der Fall; es sind dieses die Künstler, welche im Zusammenhange mit den verflossenen Jahrhunderten als der Gegenwart Vertreter der Kunst Fortentwicklung bedeuten; wer moderne Kunst sammelt, für den kommen ihre Bilder in Betracht. Auch bekundet der Staat ein derartiges Kunstinteresse.

Indessen wünscht man jetzt zur Förderung des guten Geschmacks die öffentlichen Geldmittel ausser auf dasjenige, dessen Werth auf Ideenassociation beruht, auf das Positive gewendet und neben dem für die Erziehung des Volkes geschaffenen Material auf den Gebieten, wo hervorragend Gutes überhaupt geleistet wird, es aufgesucht zu sehen, so findet man auch gegenüber diesem Gebiete besondere Gründe bei des Staates Massnahmen und sieht ihn in ähnlicher Art durch Kunstinteressen nicht bestimmt, wie bei der Erwerbung der anderen Gattung von Bildern, von dem Ankaufe der besten Werke abstehen, weil diese nicht bei uns entstanden sind, und dies ist etwas, was wirklich einer Kritik unterworfen werden könnte. Stammt es von Malern, deren Auge für Farbenanschauung seit Jahrhunderten gebildet worden, so ist dies ein Vortheil gewesen, der bei uns sofort nicht ausgeglichen werden kann. In der Landschaft, dem Gebiete des vorwiegenden Interesses der Künstler, die dem academischen Gehege nicht angehört, zeigt sich dieser Vortheil dennoch vorhanden; es sind die eigenthümlichen Vorzüge einer langen Tradition dem zu statten gekommen, was

man die Landschaft von 1830 nennt, dieser Blüthe sollte man vielleicht weniger sagen als höchstem Niveau von modernen Kunstleistungen, und von ihr bieten unsere Museen unserem Publikum nicht die Anschauung, obwohl sie Landschaften, also eine Gattung pflegen, die nur ihres *künstlerischen* Verdienstes halber in den Bereich des Sammelns gezogen wird; diese besten Werke fehlen — und sie *fehlen:* die deutsche Landschaft hätte ihrer als eines Maassstabes bedurft, ihr trefflicher starker Ton würde ihr vielleicht ein Bildungsmittel geboten haben, da die Landschaft von 1830 als gleichsam in der Mitte liegend zwischen den neuen Bestrebungen und der alten Kunst — welche den heutigen Malern so fern ist — sie mit den Forderungen schöner Harmonie directer vertraut gemacht hätte. Und ebenso kann bezüglich des Publikums, dessen Geschmack verfeinert werden soll, gesagt werden, diese Nichtaufstellung von Landschaften von 1830 heisse es um sein Recht ein wenig herumführen: weshalb sollte es in unserm grossen, machtvollen Reiche Nachbildungen deshalb sehen müssen, weil die ersten Werke nicht bei uns entstanden waren? sollten wir nicht den Muth «d'un grand personnage» haben können, dort, wo wir einmal uns noch untergeordnet erweisen, im Bewusstsein grosser Kraft im Allgemeinen die schwächern Seiten nicht abzuläugnen? In gewissem Sinne ist die Landschaft der Franzosen von 1830 als Bildungsmittel, es sei für die Kunst, es sei auch nur für die Herausentwicklung eines besseren Geschmacks nicht durch irgend eine andere Hervorbringung der neueren Kunst zu übertreffen: darum dürfte zur Erlangung der besten Arbeiten moderner Kunst ein Volk wie wir frei schreiten: damit geschähe ein Werk, das man gewiss patriotisch nennen dürfte, da es selbst in dem Fall, dass es der deutschen Kunst nicht als schönes Vorbild hülfe, deutschem Geschmack doch nützlich sein würde. Franz I., der italienische Bauführer kommen liess, so dass am Ende seiner Regierung französische Baumeister die italienischen wahrhaft überflüssig machend eintreten konnten, handelte zum Vortheile seines Landes; handelte mehr zum Vortheile seines Landes, als wenn er von Anfang an französische Baumeister, welche es nicht gut gemacht hätten, genommen haben würde. Einer grossen Nation entspricht es niemals, nervös zu sein, ängstliche Bedenken zu haben: da es ihr doch einzig darauf ankommen sollte, das Rechte mit Rücksicht auf die Dauer der Geschlechter zu unternehmen; einen Grund zu legen; dann von der Zeit vieles zu erhoffen und sich Zeit zu lassen.

Von der Entwicklung, welche in Frankreich jene Landschafterschule von 1830 erwachsen sah, möchte ich im Zusammenhang bis zu dem Zeitpunkt, wo sie einsetzte, berichten. Würde man gegen dieses Geschichtliche in einem Cataloge, welcher nur der einer aus Wohlgefallen am Kunstschönen hervorgegangenen *Privatgalerie* ist, geltend machen wollen, es sei nicht hier wie

in dem Verzeichnisse einer Staatssammlung der Ort, um gleichsam wissenschaftlicher vorzugehen, dann gilt dem gegenüber, dass der weitere Rahmen, wie ihn die Staatssammlung gewähren kann, ihre Unpersönlichkeit wie Ausdehnung allerdings von Nutzen sei, der Subjectivität der Privatsammler gegenüber aber der Staat in Verhältnissen, die um ebensoviel colossaler als bei den Privaten, wie er sie an Grösse überragt, aus bedeutenden Beweggründen subjective Triebe aufweise. Diese Staatssubjectivität hat Ein- wie Ausschliessungen bei den Sammlungen hervorgerufen, welche es dazu kommen lassen, dass, wenn dereinst die gegenwärtige Zeit alt sein wird und ihre museumsreifen Bilder gesammelt werden, der Saal, welcher sie repräsentirt, eher einem Raum in einer heutigen guten Privatsammlung als den gegenwärtigen Räumen einer unserer Staatssammlungen von moderner Kunst ähnlich sehen wird — trotz der Vortheile, welche der Staat, um zu erkennen, was gut und nicht gut ist, in seinen Kunstbeamten zur Verfügung hat. Ehe ich dem Rückblick auf die französische Kunst bis zu ihren Landschaftern von 1830 mich aber zuwende, möchte ich eines Malers eingedenk sein, der mit seinen Wurzeln in jenem Erdreich, doch bis in unsere Zeit gewirkt hat und erst jetzt seine Laufbahn beendete. Classisch ist er wie jene Landschafter von 1830, von denen ich berichten will. Dauernd, gleichsam durchdauernd von der Historienmalerei eines Delaroche her, ragte er indess, während die Landschaftergeneration eine vergangene Periode bedeutet, der einzig noch Stehende mit seiner festgezeichneten kleinen Erscheinung noch bis in die allerneuesten Zeiten der Malerei, die an ihm sich noch, wenn nicht befeuern, doch belehren konnten. Gewissenhaft immer gegen sich selbst und gegen die Natur gewesen, ist MEISSONIER, ein sehr grosses Talent in feiner, schöner und geistvoller Art variirend, nie veraltet.

Er malt auch Landschaften. Es giebt Landschaften von seiner Hand, die hell mit Sonnenschein in den Alleen sind, in einer unglaublich festen Wahrheit durchgeführt, in ganz meisterhafter Weise. Ich kenne auch Röthelzeichnungen von ihm, durchaus eines Meisters des vorigen Jahrhunderts werth; vor Allem aber ist er Maler kleiner Oelbilder mit einer Person oder wenigen Figuren, im Zimmer beschäftigt, aus dem Fenster blickend, rauchend, lesend oder im Freien haltend, zu Pferd und zu Fuss, in klarem heiteren Lichte. Er giebt sogar die vom Dämmerschein zurückliegender Perioden, wie man denkt ganz umsponnenen Erscheinungen alter Cultur in kleinen Einzelgestalten so klar, als handelte sichs um die Porträtirung einer Figur, die er alle Tage zu sehen Gelegenheit hatte. Er verbirgt in meisterhaftester Weise dabei die aufgewendete Anstrengung und, möchte man sagen, seine Phantasie; und er führt trotz ihrer Kleinheit seine Figuren breit aus. Zudem, mit absoluter Sicherheit seine Kunst beherrschend, hat er, durch das Gefühl der Sicherheit hervorgerufen, ein Nichtbedürfniss des Arrangirens, ein kaltblütiges Herausschneiden seiner Gegenstände und ihres Zu-

behörs, wodurch ein Reiz mehr entsteht, da Meissonier seine grosse Kunstbildung darin doch bethätigt, dass sich nie sagen lässt, der Herausschnitt gäbe kein Bild. So vollendet, dass es gleichsam improvisirt wirkt, giebt er sein Bild wohlcomponirt im Raume, wenn auch in einer neuen Weise wieder. Das Hochspirituelle, das Hochdramatische stehen ihm nicht an; das Behagliche, das Feine, die idyllischen Momente Gebildeter finden in ihm ihren unvergleichlichen Darsteller. Er nimmt nicht einen grösseren Anlauf, nicht stärkere Schatten, nicht grösseres Zickzack, als die Natur; er hat ein classisches Talent für ruhige Kennzeichnungen. Aeusserst sachlich ist er, er ist die Sache selbst, während Menzel ein Temperament ist, das die Sachen reich und kraus behandelt, nicht so kraus und reich und phantastisch zaubervoll wie Fortuny, doch in einiger Aehnlichkeit mit Fortuny. Meissonier's Augen waren sehr blitzend und er trug sich, wenngleich er klein war, so martialisch als es anging; französisch ist er auch durch jene Bestimmtheit, fast Härte, die es an vielen seiner Bilder möglich wird zu constatiren. So wirkt er wie ein hartes und solides Material, wie die objective Richtigkeit und die Norm, wie gute Prosa neben der Lyrik der französischen Landschafter, mit denen er einhergeht, gleichen Ruhm theilt und gleichzeitig, der Langaushaltende, in die Vergangenheit zurück Lugausdienste leistend der vorgeschobene Posten und starke Anknüpfungskunst der modernen Richtung ward, die ihrem in's Leben treten entgegensah.

Welche Schule aber ist diese französische Academie zu Rom, die Colbert begründet hatte! welche Intelligenz und Besonnenheit hat im Grossen und Ganzen ihre Schritte gelenkt. Welche Bildung des Auges hatte sie bewirkt; und wie hat sie neben dem Formtalente, dessen Uebung dem Romanen mehr als uns angeboren scheint, die Uebung auch mit der Farbe als eine sichere, eine allgemeine durch ihre Lehrgänge vermittelt!

Muss ich fürchten, weitschweifig zu werden? Ausführlich darf ich nicht von jener ersten Abweichung sprechen, die von dieser grossen academischen Kunst im achtzehnten Jahrhundert erfolgte. Da entstand eine Kunst mit besonderem Inhalt, ein Genre, grossgezogen an der Besonderheit des gesellschaftlichen Lebens und der Liebenswürdigkeit der Frauen; feenhaft zaubernd, enthusiasmirend und scharf bezeichnend, selbständig, eine Kunst, die europäischer, mehr für die Welt eine Kunst war, als das holländische Genre des siebenzehnten Jahrhunderts. Ich darf nicht weitläufig werden, sonst möchte ich erzählen, welch grosses Talent Watteau bedeutete, ein Zeichner und Maler von wunderbarer Leichtigkeit und Schönheit. Mit ihm ist der Höhepunkt der ersten originalen Kunstschule Frankreichs schon erreicht. Sie wurde minder geistvoll, sie verlor bedeutend an malerischer Grazie. Einer der dennoch wichtigsten Künstler dieser Schule besass einen Verwandten, David, und der zerstörte die Richtung der Schule. Mit David trat aber in die academische Malerei, deren Zögling er

war, die in Rom, nicht in Paris ihr Ideal gefunden und die jetzt jene Position zurückgewann, welche ihre Vorfahren, bevor Watteau gesiegt, eingenommen hatten, trotzdem ein lebensvollerer Zug ein; das Sinken der Kunst in Italien kam ihm zu statten, schliesslich that auch die einmal gewonnene Stellung der französischen Kunst — mochte sie selbst in einem Genre, das von der Academie verachtet wurde, erstritten sein — ihre Wirkung, so dass sie David erregter und gleichsam nationaler vorfand; wenn er aber, vielleicht geringer als Poussin vor einigen Jahrhunderten begabt, ganz anders als dieser dominiren konnte, so trugen dazu nebst dem gesteigerten Bewusstsein des Werthes und dem Gefühle, dass jetzt Frankreich allein ein Können in der Malerei grossen Stils besässe, auch die Umstände der Zeit bei. Das Welttheater begünstigte David, es hatte sich so verändert, dass der academische Stil anders als bis dahin zeitgemäss wurde; selbst wenn er blieb, wie er war, gewann er durch die Umstände des Tages an Lebenskraft, dieser Stil traf sich zufällig mit dem Leben in demselben Gedanken.

In Frankreich war an der Wende des achtzehnten Jahrhunderts etwas wie der Wunsch nach einem in römisch-academischer Weise rauschenden Wurf der Gewandung. Da Frankreich für einige Jahre die Welt ward, die Welt auch in der Kunst auf Frankreich achtete, Frankreich jetzt in David einen dieser Schulmeister gewann, welche nicht selten von Meistern zweiten Ranges abgegeben werden — auch Poussin war ein Schulmeister ersten Ranges gewesen — und zudem in diesen Zeitläuften das stark Imperatorische, das der Lehrmeister hatte, wirksam war, so geschah es, dass Frankreich jetzt eine Hegemonie in Europa in der Kunst erhielt, während es bis dahin nur eine Kunst als Reflex, und auf der anderen Seite nur für einige Zeit und nur dem französirten Europa eine Gesellschaftsmalerei gegeben hatte. Eine Kunst von Kleinmeistern hatte David das Verdienst, zu beträchtlicherer Anstrengung heranzubilden; aus einer Kunst der Kleinmeister ward sie durch ihn zu einer «grossen», später aber, nachdem sie im achtzehnten Jahrhundert nur graciös gewesen war, poetisch! David hat die Energie gehabt, das alles hervorzurufen; seine tüchtige Handwerkskraft hat den Vorsprung für Frankreich erzielt: und von dieser Zeit datirt das Uebergewicht Frankreichs in der Kunst im neunzehnten Jahrhundert.

Wie in Deutschland dieser ernste, kleine, sehr gewaltige Mann in schwarzem Tuchanzug und lehrerartig, Cornelius es gethan, — hat David gegen die *natürlich*-unnatürliche Kunst des Zeitalters polemisirt; doch war bei ihnen der starre Doctrinarismus der gleiche, die Gründlichkeit seiner Ausbildung und -übung hat David, bei vielleicht geringerer Begabung, weit tiefere Spuren zu hinterlassen gestattet.

Mit seinem Lehrtalent und mit seinen Leistungen, unter denen die Portraits von ungemeiner Gediegenheit hervorragen, welche einen Theil der Erbschaft des XVIII. Jahrhunderts mit einer Einfachheit verbinden, die von classischeren Mustern stammt, erweckte David zwei Schulen; Ingres entwickelt die Anregungen von David's Classicität in einer feineren Weise: die Classicität erhält Züge von scheinbar mehr Lebendigkeit, in Wahrheit freilich sind dieses Züge von etwas Künstlichem, Archaistischen, man weiss aber, wie das anregt: — es stellte sich auch ein directes Verhältniss zu italienischen Bildern ein und zur feinzeichnenden Frührenaissance, während David hauptsächlich eines zu den starren Antiken Roms gehabt hatte, ein ausserordentlicher Formgeist herrscht in Ingres, die Form wird dargestellt, mit einzelnen Subtilitäten zugleich ein Cultus getrieben: — die grösste Delicatesse in der Zeichnung zeigt sich an, und Ingres gewinnt zugleich ein Kenner-Verhältniss zur Kunst, welches zu pretiösen Dingen ihn führt, seine Schüler aber fördert und verfeinert... man wird sich denken, in welchem Grad Ingres die Schule (nachdem sie ihn zunächst bekämpft hatte) bildete, für einige Zeit sie, durch die kleineren Subtilitäten, lebensfähiger machen konnte. Sein Gegentheil ist Delacroix; die Schulmeinung sagt (nach dem Stande der Thatsachen), dass Delacroix nicht mit David zusammenhänge; Ingres sagte, er verwünsche Delacroix und fand seine zeichnerische Unordnung lasterhaft: Delacroix hängt trotzdem — durch Géricault hindurch — mit David zusammen. Der Schwung der Energie, welcher — David war kalt — seine Compositionen, mit ihrer Straffheit, indessen nur *mager*, ersonnen hatte, erscheint bei Delacroix durch alle Freigebigkeit bereichert und ist mit der Gabe verknüpft, alle Hähne zu öffnen und brausend und ungehemmt die Leidenschaftlichkeit einschiessen zu lassen: Delacroix hat David's Energie und Feuer in den Adern; was bei diesem aber, wie bei gefrornem Champagner, tropfenweis, aufgespart, in der Kraft der Contoure allein hervorgekommen war, ward — in Delacroix' breiter Freigebigkeit des Innern — Farbe.

Nun stelle man sich vor, wie zwei solche Kräfte wirken konnten, wie Ingres die Jünger mit der Subtilität der Kunst verfeinern, wie Delacroix sie aber mit dem Feuer und dem Sturm seiner Seele beleben konnte! wie Ingres ihnen Gourmandise und geläuterten Geschmack, Delacroix ihnen die Unmittelbarkeit seines *Farben*sehens gab, und das wirkte durch einander, und das ergab eine neue Kunst auf beider Schultern.

Eine quellende Empfindung für Farbe, nachdem Delacroix die Jünger gleichsam frei gemacht und ihr Auge mit neuen vollen Klängen erfüllt hatte; und Delacroix' Wildheit mit ihren Folgen wurde gleichzeitig durch den Einfluss der Feinheit Ingres' gemieden. Die hohen Themen dieser beiden Maler, die keiner von ihnen ganz genügend bewältigt hatte, werden mit einer Resignation, die gesteigertes Kunstgefühl ist, von dem nachfolgenden Geschlechte verlassen

und indem die edelsten Kräfte sich unwesentlicheren, einfachen Themen zuwenden, stellen sie etwas zum ersten Male in der französischen Kunst mit Vollkommenheit, Grösse und dabei durchaus selbständig dar.

Millet's grosser Name würde in dieser Generation als erster zu behandeln sein, wenn ich mich nicht bei dieser Generation auf diejenigen beschränken wollte, die in der Sammlung sind; denn mit dieser Reihe von Meistern betreten wir das Gebiet der Galerie.

Bei COROT tönten in der Seele die Geigen des alten Zaubers stärker vielleicht, sicherlich unbefangener, als bei allen gleich ihm eklektischen Malern aus Frankreich oder anderen Ländern. Sein Lächeln schwebt über die classisch-italienischen Hügel hin, als die Befriedigung eines in fast mythologischer Heiterkeit lebenden Jünglings. Diese Heiterkeit wird mehr empfunden als bemerkt; sie wandelt durch Corot's Seele fliehenden Schrittes hindurch, auch steht die alte italienische Landschaft nicht fest bei ihm, sie tauchte nur vor seinem suggerirenden Schauen auf, nicht plastisch-rein. Ein Blick und sie entsteht ihm; und ein Anschlagen des Tones, das leiseste — und unsere Seele muss mitvibriren. Aber es ist schwerer bei ihm als bei irgend einem seiner Genossen, das Wesen seiner Kunst in Worten auszudrücken; unmöglich scheint es, diesen Zauber aus seiner Malerei zu übertragen. Durch seine Malerei geht Melodie hindurch und steigt von ihr auf; es würde nichts sein, wenn man sagte, man sähe bei ihm ein Wasser, einen Nachen darin, und eine Person in etwas Roth, etwas Weiss, darüber eine blonde Luft. Die zarte, rosenblonde Luft würde vielleicht noch das Meiste sagen, mit ihr wäre anzufangen; in ihren elysischen Glanz gebadet lösen sich die irdischen Bestandtheile auf; eine ideale Gelassenheit beraubte sie ihrer Positivität, sind sie jedoch einmal positiver, so sehen wir sie vom gesundesten, reinsten Luftmeer umgeben, und sie werden vom Hauche von Corot's frischesten Morgenstimmungen gefächelt. In dieser Welt in ihrem schönsten Zustande blinkt das Gras von Thau. Aber es ist diese Festigkeit bei Corot nicht eine häufige. Zumeist dämpft er die Festigkeit zu vageren Formen. Dann dämpft Corot auch jede Bewegung ab: Bewegungen, wenn er sie darstellt, haben wie in sich selbst ihre Thätigkeit schon wieder abgebrochen; so sind auch die Töne um ihren Farbenreichthum wie betrogen, er sieht sie moderner, einheitlicher, gestimmt... Denn so classicistisch Corot ist, hat er ganz die Seele eines modernen Menschen: an den Dingen Griechenlands hängt er, jedoch er bringt nur etwas wie ihr Echo aus einer modernen Seele heraus, und das Alte, von ihm wieder, und zwar frei, da er ihm wirklich verwandt ist, vorgebracht, verlor seine Contoure wie seiner Farben Stärke und die dargestellten Dinge wurden wie ein Traum. Träumendes Wesen prävalirt dermassen in Corot's Gestaltungen, dass das Gleichgewicht zwischen ihrer Form und dem, was wir ihre Seele nennen

würden, zu Gunsten der letzteren in nicht-antiker Weise verschoben wird. Die Dinge werden bei Corot, was man bei einem jungen Mädchen poetisch nennt. Corot's Landschaften sind in der That zu weich, als dass sie den antiken entsprächen; sentimentalischer sind sie als wir uns die der Alten denken, mehr Lyrik ist in ihrer Luft, eine süsse Unklarheit in ihren umflorten Zweigen, mehr Rosentöne zittern in ihnen, mehr Psychisches nehmen wir in seinen Compositionen wahr; ohne dass seine Landschaften mit der Botanik im Widerspruch ständen, ist in dem, was sie sagen, eine Sanftmuth, zeigt sich durch das, was sie negiren, ein Sinn für Schönheit an, wie die erstere für Botanik nicht nöthig, der letztere botanischen Begriffen gegenüber unvollständig erscheint. Corot ist zärtlicher als die Alten. Und er vergöttert die Grazie des Tons und verhimmelt die Erde. Er ist nicht völlig Ehrfurcht vor der Natur. Er hat ein Kosen mit der Natur, ein wenig Koketterie selbst; aber er ist entzückend.

Es befindet sich auch ein Figurenbild von ihm in der Sammlung. Corot's Figuren sind weniger bekannt als seine Landschaften; sie sind aus demselben Geiste. Auch in ihnen ist dieser sanfte, vornehme Ton. Nur manchmal ein tieferes Glühen — wie eben in dem Bilde, das die Sammlung hat, wo das Lager fast altitalienisch dunkelglüht, in dem der blonde Genius Corot's aufsteht und seine Besonderheit zeigt. Auch die Passion ist hier dunkler, glühender. Was in den Landschaften, wenn es vorkommt, nur wie eine feine Zuthat auftritt: ein wenig Melancholie eines Modernen... ist bei der Figur deutlicher, ausgesprochener, in höherem Grad vorhanden. Dies Mädchen steht am Abend und scheint rückwärts zu blicken; in ihrem mit der Seele Suchen ist ein etwas grösserer Theil Klagen, als unter den schönen Abend- und Morgenhimmeln Corot's, welche mythologischer sind, gefunden wird. Die Vergleichung mit Böcklin ergiebt sich hier von selbst: kein einziger in dem Grade wie diese beiden hat classische Figuren so sehr in modernem Geiste zu sehen die Kraft und Freiheit besessen. Mir scheint aber Corot damit etwas Grösseres geleistet zu haben; Böcklin finde ich, trotz allen Genies, etwas seltsam, durch das Ungewöhnliche fesselt er unseren Antheil auf das Höchste; während ich bei Corot so entzückt bin, ihn alltäglich-schöne Formen gebrauchen zu sehen, Formen, die ein Anderer nur langweilig behandeln könnte und mit denen Er das gleiche, spontane, individuelle Interesse erzeugt, wie Böcklin mit dem Abnormsten.

Daubigny ist eine Generation später.... das Elysische ist verlassen, das Idyllische hat seinen Platz genommen. Corot war noch — wenn auch gleichsam es leicht machend, mit der Poesie spielend umgehend — Idealist, selbst in Weiden und Triften hatte er ein feineres, silbrigeres Grau, mit dem er sie poetisch gehoben hat, indem er sie verflüchtigte: Daubigny giebt dieselben Gegenstände schon materieller. Er ist wenn man will niedriger begabt. Den

Flug wagt er nicht, er scheint nur das zu geben, was er sieht. Doch auch er ist noch weich. Er giebt nicht schlagende Eindrücke von der Wirklichkeit und sagt: seht her, so ist sie. Er steht gleichsam noch in der Mitte zwischen der reinen Poesie Corot's und der reinen Wirklichkeit. Er wird dadurch zum Liebling einer sehr grossen Anzahl von Personen. Man ist nicht immer geneigt, sich in schöne Träume entfernen zu müssen, man liebt die Erde und wünscht ihr Bild zu empfangen — welches man dennoch am liebsten erblickt, indem sie etwas schöner scheint, lieblicher, milder anzusehen. Dem kommt Daubigny entgegen, und ich denke nicht, dass irgend ein anderer Maler so sehr wie Daubigny im engeren Sinne liebenswürdig zu heissen wäre. Corot und er sind die freundlichsten Maler, und Daubigny vereint die Lieblichkeit Corot's mit Etwas, wobei man an das Irdische, was man gesehen, erinnert wird. Seine Gegenstände sind schon körperlicher und es ist sogar ganz merkwürdig, wie weit das Naturempfinden dieses Künstlers bei den einfachen Scenen, welche er zur Darstellung wählt, gegangen ist. Da sieht man den Duft der Natur auf den Bildern ausgehaucht. Von Blum' und Strauch ist die Rede. Von den Sonnenrüstgängen der Natur, vom Bächlein, das durch die Niederung schleicht, dem Aufgang des Mondes, seinem Zauber auf dem fliessenden Bächlein am ganz hellen Sommerabend; die Enten zeigt er im Bache, den Wind, der abendlich durch das Röhricht geht und das Murmeln der Wellen lässt er hören. Von den kleinsten Geräuschen spricht er. Solche kleinen Gegenstände nimmt er zum Object. Diese bilden seine Welt.

Er ist der, der das Kleinleben der Natur versteht; Daubigny malt diese Dinge in einer angenehmen Entfernung; ein gleichmässiges Licht verwendet er für seine Flussufer und Naturscenen. Obwohl er nicht wie die Holländer ein Helldunkel zur Verwendung bringt, gelingt es ihm den Eindruck des Nüchternen vollständig fernzuhalten; dadurch dass er sein Licht nicht in greller Weise glänzen lässt, sondern es dämpft und gerne, wenn es jene letzte Leuchtkraft ausstrahlt, die etwas so Harmonisches hat, es wahrnimmt, vermeidet er, dass er reizlos wirke. So theilt er mit Corot, als dessen Weiterführung auf das Gebiet der ihres Märchenzaubers entkleideten modernen Gegend er erscheint, eine Anmuth im Verschleiern; und Corot's lichtes Silbergrau, seinen ätherischen Idealton, hat er in das Dunkelgraue, Compactere gebracht, ohne sich an die Erde ganz hartnäckig anzuklammern.

In die Schule der Holländer hat ROUSSEAU sich begeben. Das Verschleiern hat *er* zuerst aufgegeben. Er will die Wahrheit, er ist ein Mann. Er ist kein Dichter: vielmehr ist er ein methodischer Kopf, von der Neigung besessen, den Stier bei den Hörnern, die moderne Landschaft gradaus anzupacken; und als Künstler zugleich im älteren Sinne erscheint er, er componirt seine Landschaften zusammen, weiter als Corot und gar als Daubigny reicht er zurück, eine complicirte Natur.

Man muss nicht denken: weil ihm viele seiner Landschaften im Schatten zu schwarz wurden, darum hätte es ihm an Klarheit und an Vollständigkeit der Vision gefehlt, im Gegentheil. Er hat die Palette Delacroix' auf die Landschaft angewandt. Er möchte deren vollen Regenbogenglanz in seinen Betracht nehmen. Er hat alle Farben versucht und konnte dazu kommen, in seinen Schatten schwarz zu werden, nicht weil er nicht Farben sah, sondern weil er ein Experimentator, ein grosser Arbeiter war: er hatte als Künstler etwas vom versuchenden Gelehrten.

In zwei Hinsichten liegt seine Art weiter zurück als die Corot's, die Daubigny's: er war, anstatt von ihrer Toneinheit, ihrer feinen Monotonie der Farbe auszugehen, welche modernen Augen theuer ist, im Beginne bunter als das moderne Auge eigentlich mag, gewesen; und gleichzeitig hatte er die Sucht nach etwas Grandiosem in den landschaftlichen Themen gehabt, in Urwäldern heimisch, unter schwarzen Bäumen unter tiefblauem Himmel zu sein, welches aber doch wie gelehrte, wie mühsame Romantik bei ihm erscheint; aus solchem schweren Rahmen rang sich erst ein entzückend schönes Motiv los, das eingekeilt war in abenteuernde und mannigfach künstliche Formen.

Hinzu aber trat seine Kenntniss der alten holländischen Landschafter. Seine ‹Romantik› verlor sich, er ward einfacher. Von den Bildern der Holländer jedoch schätzte er auch ihr zusammengesetztes System, wo ein Vordergrund mit lasirten Tönen zu der helleren Ferne hinführt; und dieses zusammengesetzte System wandte er an. Er wurde wie ein nachgeborener holländischer Landschafter. Aber die archaistischen Gelüste fehlen und ganz frei sieht er, aus gross-geöffneten Augen, in die Natur: er giebt den blauen Himmel blau, die Wiesen grün, die Bäche, wie ihre Farben sind — nur vorne glaubt er seiner Kunst schuldig zu sein, dass er die Landschaften konventionell einrahme. Auch hier aber zeigt er sich bedeutend: auch seine Vordergründe sind selbständig und voll Naturgefühles; und wenn sie stilisirt sind, auf seine eigene Anschauung gepfropft, nicht unselbständig auf die Anderer. Das Stück im Mittelgrund, das Rousseau hell und wahr malt, hat mehr Natur als ein ganzes Bild von Daubigny, während das Bild im übrigen sich von der Natur weiter entfernt hat als Daubigny, so weit als die bewusste Abstraction von einem nur etwas undeutlich erfassten Naturbilde sich entfernt. Daher ist Rousseau ein Genuss, der erforscht und ermessen sein will. Vielleicht bedeutet er das Meiste den Raffinirten, die vor ihm gerade ihre köstlichsten Stunden haben. Von der Natur reisst er den Schleier wie fast kein Moderner, wie kein einziger Alter — zugleich so sehr Künstler, dass er die Natur nur auf einem kleinen Theile des Bildes für möglich hält. Er sagt die ganze Wahrheit, hütet sich aber, sie im Bilde allein reden zu lassen. Ich denke indess nicht, dass irgend ein Alter die Natur so unmittelbar in ihrer Luft, in ihrer Schärfe zu kopiren gewagt hat, wie Rousseau

in dem einen kleinen Stücke, das er auswählt; er hatte Besonnenheit und Muth, und kritische Stärke und Delikatesse; er hat eine männliche Kraft, aufzunehmen von allen Seiten her, eine Natur aber ohne eigentliche Schwärmerei. Auch sieht man zuweilen an ihm den Eigensinn der Präcision; er wird dann langweilig. Gelingt ihm sein Bild, so gelingt es ihm völlig, es verschafft einen Genuss, der ohne Rest, weil ohne irgend sichtbaren Rest des Vernachlässigten bleibt. Der Genuss vor geglückten Werken von Rousseau ist ohne Bedauern. Sie wirken erlösend, man ist glücklich, dass sie gelangen. In der Sammlung ist ein *schönes* Bild von ihm.

Unbewusster als Rousseau ist DUPRÉ; eine dumpfe Natur. Er war eigentlich der Anreger Rousseau's, ihm verdankte dieser, als er jung war, die mächtigen Accorde des Romantismus zu hören, welchen Rousseau nachtrachtete und die Rousseau, der zu Verständige, nicht rund herausbekam. Dupré war gleichsam tönend von Haus aus und so einfach geartet, dass er auch dabei bleiben musste: er hat die Marke, Generation von 1830, zeitlebens behalten. Von echten Empfindungen geht er aus: unbewusst; er arbeitet sie aus — das macht er bewusster. Doch auch hier waltet jene Naivetät der nicht complicirten Begabungen. Er freut sich, so mächtige Töne zu entfalten. Auf einem Bilde (Sammlung Mesdag) sieht man von ihm eine Brücke mit drei Pfeilern, das Wasser schmiegt sich durch die drei Brückenthore im Abendsonnenschein. Ein sprühender Goldton auf dem Wasser, eine tiefe Poesie in der Luft, hinten in der weiten Ebene ein Baum. In Beziehungen zu Ruysdael steht Dupré; dunkle Bäume, dunkle Gründe, die Salzfluth unter bewölktem Himmel liebt auch er — aber schwächer ist er im Zeichnen. Er ist weichlich, wo Ruysdael eine knochige Kraft hat und das knappste Maasshalten der Farbe. Dunkel ist er mehr vielleicht als Ruysdael — weichlicher zugleich; ein verschwommener, nicht immer von Süsslichkeit freier Eindruck: aber mehr als Ruysdael ein volles, allzeit bereites Orchester. Und Posaunentöne von mächtiger Wirkung darauf in das Tonmeer gebracht, alles, das Meer wie die Posaunentöne selbst jedoch wie von Watte enveloppirt. Dupré entwickelt mehr sichtbare Leidenschaft als Ruysdael; er ist verständlicher, offener wenn man will, er deckt von seiner subjectiven Stimmung den schwermüthigen Reiz bereitwilliger auf: seine Bilder sind zugleich unbestimmt wie Corot's und dunkel, schwarz sogar wie Ruysdael's Bilder. Doch ist mehr des Absichtlichen in seiner Unbestimmtheit als in der Corot's. Bei Dupré ist ein Ueberschuss des Malerischen über trotzdem sehr ernst von ihm Empfundenes. Manche Aehnlichkeit mit Victor Hugo wäre nachzuweisen; in der Grossartigkeit und Weite, in der Liebe zu starken Contrastwirkungen.

Malerisch, also von seinem Ernste und seiner persönlichen Stimmung im Urtheil abstrahirend, sieht man Dupré schon in der Nähe der Decamps und

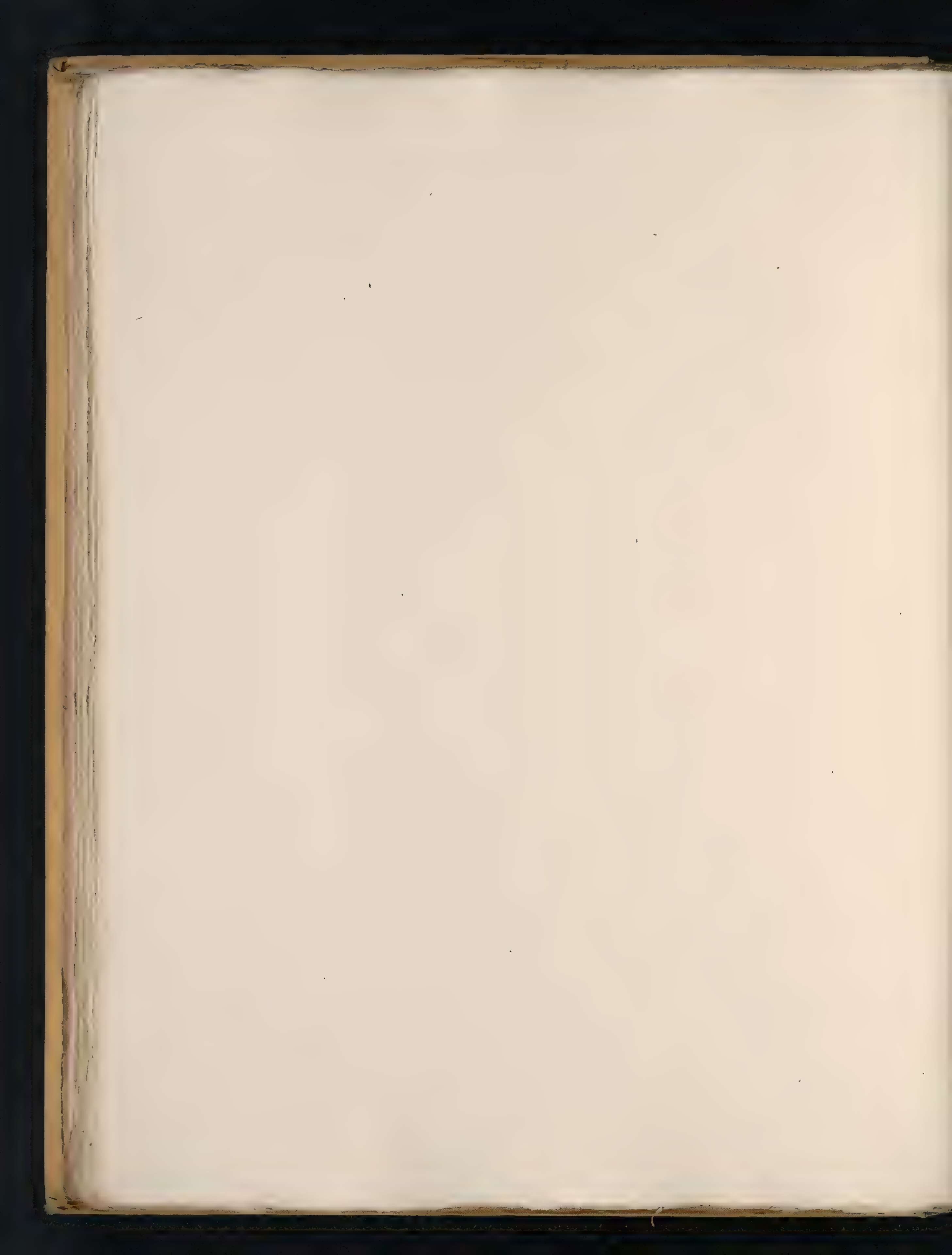
Diaz: bei Diaz jedoch, wenn Dupré bereits Zuthaten malerischer Absichten zeigte, sind frei und ausschliesslich — auch naiver deshalb — malerische Effecte erstrebt. Von einem anderen als rein malerischem Gefühle geht er nicht aus. Nur von der Betrachtung, wie seine Bildfläche reizvoll zu bedecken sei. Sein Sinn für die Natur ist, weil er malen will, und hierdurch scheiden sich die vorwiegend pittoresken Maler, die Troyon, Decamps, Diaz, von solchen Malern, die wie Rousseau von der Composition wenn nicht von der Natur, wie Millet von dem erhabenen Eindrucke der Natur, wie Corot von ihrer Poesie angeregt wurden. In Diaz verdichtet sich aber auch die Vorstellung, welche bei uns in einem gewissen Sinne gebraucht das Wort «genial» gewinnt. Den Künstlertypus stellt dieser Maler dar in der echten Romanauffassung, mehr als Corot, Daubigny, Rousseau, auch mehr als Dupré ihn dargestellt haben. Man thäte vielleicht Unrecht, ihn manchmal für liederlich zu halten: Diaz malt nach seinem Temperamente, immer als der Nämliche, und alle seine Bilder, die schlechten und die guten, haben den gemeinsamen wie darüber gegossenen Farbenschmelz, die Mühelosigkeit. Man muss seine künstlerische Elementarnatur, die sich *nie* verläugnet, als gegeben ansehn: es giebt keine Bilder unter seinen zahlreichen schlechten, welche — wiewohl in der Absicht, mit ihnen Geld zu machen, vielleicht gemalt — einen Einfluss dieser Absicht etwa darin zeigten, dass sie zu den Neigungen der Fremden hinuntersteigen; ein fern von den Käufern liegendes, romantisches Element haben die guten wie jene geringen unter seinen Bildern, welche er gar flüchtig gemalt hat, und ein Mann von Temperament auch in seiner körperlichen Erscheinung, mit Feuer in den Augen und reichem Blut in den Adern, muss er in jedem Sinne als ein Naturell betrachtet werden. Wunderbar ist seine Begabung für Farbe. Er übertrifft in einigen Leistungen einen jeden Coloristen der französischen Schule ausser Watteau; in einigen landschaftlichen Leistungen ist er so fein und reich wie ein eminent schöner alter Holländer. Seine Landschaften sind so durch Farbe geschmückt, als wären sie Erinnerungen an coloristische Leistungen der Alten, die in Goldrahmen aufgehängt wären, an pompösen Wänden mit rothem Stoff; als ob die in Diaz' Bildern enthaltene Natur aufgehöht und ihr reicherer Glanz gegeben wäre, als ob ihr Sonnenlicht mehr als die Sonne der Wirklichkeit funkelte. Da muss man denn den Wald von Fontainebleau sehen, und mit Erstaunen nimmt man wahr, dass bei aller Schönheit der Farbe, allem Verführerischen der Palette, die bei Frauenbildern schwelgt, an Diaz' Landschaften aus dem Wald von Fontainebleau das Colorit echt und getreu — man sollte es kaum glauben — die Gegend giebt und das Portrait des Waldes. Kommt man hin, so erblickt man all' die coloristischen Effecte, die man von Diaz' Bildern her kennt und als schöne Phantasien dieses Malers sich vorgestellt hatte, in der That: das Blitzen der Sonne durch das Gezweige, das moosige Colorit der grössern Steine im Walde, und das Ganze in der Natur wie mit Grüngold gemalt.

Das sind die Landschafter von 1830. Bei ihnen ist die Bedeutung des Stoffs gewiss geringer gewesen, als sie bei ihren und unsern Malern war, die das Höchste, gedanklich Werthvollste zu meistern gesucht haben — es wird aber die Poesie, welche in den Gegenständen darinnen liegt, herausgeholt, während in den Wagnissen Anderer nicht alle Aussicht, die der Gegenstand bietet, erfüllt wird, und solcherart ist die Befriedigung, welche sie geben, die doch grössere. Und man verschliesst sich dem in ganz Europa nicht, dass keiner unserer neueren Meister des grossen Stils, welche Hochachtung und Liebe man ihm auch entgegenträgt, alten Künstlern gegenüber wirklich in Vergleich komme, dass es auch nicht möglich ist, die Franzosen der früheren Zeit, diese trefflichen Lehrer, im Vergleiche mit bedeutenden anderen Malern anzusehen: dass aber Corot, Rousseau, die schönsten Sachen von Dupré und Diaz mit Altem zusammenkommen können. Seit vielen Jahren und für Jahre hinaus war dies einmal eingetreten: dass wieder Bilder mit Wohllaut und doch mit Stärke entstanden, die an Harmonie mit alten vergleichbar, an sich neu waren; diese Franzosen, Maler von Landschaften zum Theil aus dem Wald von Fontainebleau, kann man mit den Holländern des Kleingenre als Gruppe feiner Künstler in einem geschlossenen Kreise vergleichen: und doch haben sie gegen diese natürlich eine entzückende Nähe zu uns hin voraus, sind menschlicher für uns, ihre Landschaften sind uns sofort verständlicher und scheinen freier. Künstlern ersten Ranges aus neuerer Zeit gegenüber ist merkwürdig, dass sie als *Gruppe* von ausgezeichneten Malern dastehen; im Ganzen ist von ihnen merkwürdig, dass sie, mochten sie dem alten Stile opponirt haben, die einzige Schule der modernen Zeit bilden, bei welcher eine Vergleichung mit alten Schulen eintreten kann, ohne dass man sich irrt. Sie haben allerdings jeden Vorzug gehabt, den ihnen Ort und Zeit der Geburt hatten gewähren können: seit Jahrhunderten war ihrem Lande der Geschmack gelehrt, Goldton hat alles, was sie hervorbrachten. Und Goldton allein war es nicht: es fehlt an der Feinheit der Formen nicht, dem Sinne im Componiren. Auch Naturgefühl ist meistens bei ihnen sichtbar, sehr viel glückliche Unmittelbarkeit tritt zum Stile hinzu, diese Maler befanden sich durch den Umstand, in Frankreich geboren zu sein und zu dieser Epoche, als Söhne und Enkel jener Ahnen, die die ihren waren, mehr begünstigt als andere Künstlerschulen. Wenn sie neue Themen nahmen, waren sie nicht ungeberdig, wenn sie auf alte Formen zurückgriffen, nicht unbelebt. Ihr Bestes und Grösstes, wenn sie sich gegen Altgelerntes wenden, tritt nicht als Programm, tritt nicht als kahle Manifestentschiedenheit auf, und treten sie denn ihren Ahnen entgegen, ist es ein Entzücken, die Ausgeglichenheit ihrer Schöpfungen zu sehen. Nichts in der neueren Kunst sieht so vortheilhaft aus. Es harmoniren ihre ausgezeichneten Werke, wo man sie mit alten zusammenhängte, mit alten, wie Meissonier es in seiner Weise thut und wie Troyon, der der alten Maler Farbenwucht etwas über die

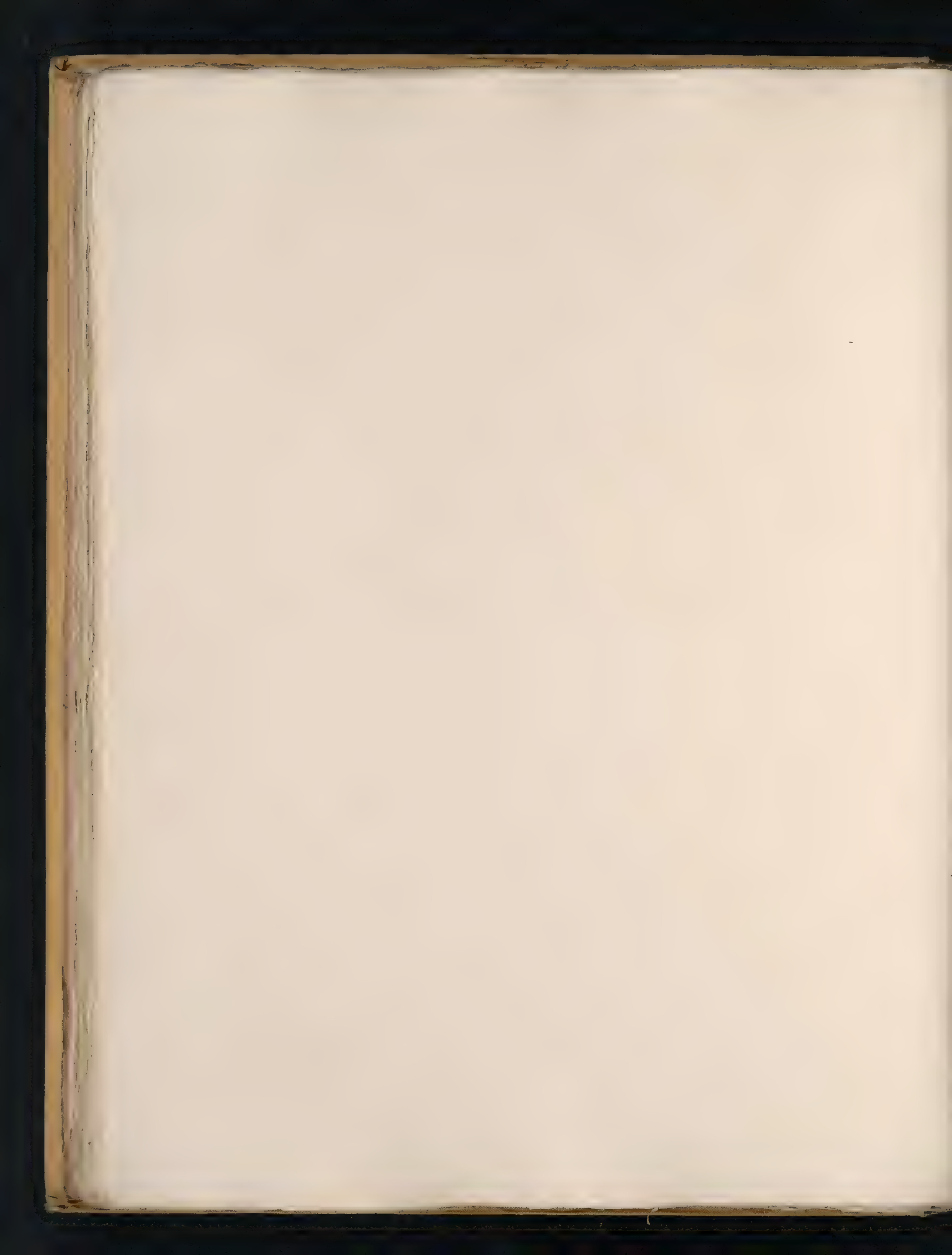
Natur setzte und sie ganz besass, es thut. Hängen diese Künstler mit alten zusammen, so halten sie Stand; hängen sie in einer Galerie moderner Maler, so ziehen sie die Blicke auf sich durch ihren wunderbar edlen Ton, welchem an temperirter Kraft und an Erfreuendem, an Sättigung, Wirkung und Gleichmaass, kurz Classicität nichts in moderner Kunst an die Seite gesetzt werden kann. Und so kann ich nicht anders als mit dem Bekenntnisse meines Enthusiasmus für Meister wie Corot, Daubigny, Rousseau, Dupré, Diaz, Troyon, — und Meissonier, — schliessen und mit dem Gedanken, beim Fortgange des Sammelns moderner Meister möchten es diese Namen sein, die den Grundton in der Galerie behalten.

März 1891.

EMIL HEILBUT.



OEL-GEMÄLDE.



ANDREAS ACHENBACH

NIEDERLÄNDISCHER HAFEN
BEI MONDSCHEIN

Hohe: 128 Cent.
Breite: 99 Cent.
Leinen.

ANDREAS ACHENBACH.

Giebel und Schornstein eines Hauses zur Rechten bilden das feste Gestell, um welches die hellen Töne einer Mondnacht gleichsam herumgelegt sind: so wirken sie um so stärker. Aus dem dunklen Giebelhause flattern Fahnen heraus und der Rauch zieht aus dem Schornstein abwärts; er zieht am untern Rand des Monds vorbei; auf die See fallen die Strahlen des Mondes. Vorwärtsgebeugt eilt ein kleineres Segelschiff zum Hafen; hinaus will ein Ruderboot. Hinten, vom Mondlicht umschleiert, bemerkt man ein langgestrecktes Gebäude, auf dessen erglänzendes Dach das Mondlicht seinen Zauber giesst; über die Mauer dieses Hauses hervor ragen geheimnissvoll die Segel, Raaen und Maste eines grossen Meerschiffs in den Nachthimmel.

Zu uns her aber schlängelt sich das Kleinleben: eine Bucht öffnet sich, gerade vor uns, zum Hafen hin. In die Bucht kam ein Ewer ein, dessen Segel soeben zusammengerafft werden; und am Ufer der Bucht sieht man in malerischer Unordnung Körbe, Tang, Balken, Trümmer, zerbrochenes Geschirr durcheinander, — ein malerisch im Mond blinkender Teller unter den an die Küste geschwemmten Gegenständen liegt an *der* Stelle im Bilde, wo er, wie das beste Kunstgefühl empfindet, liegen muss.

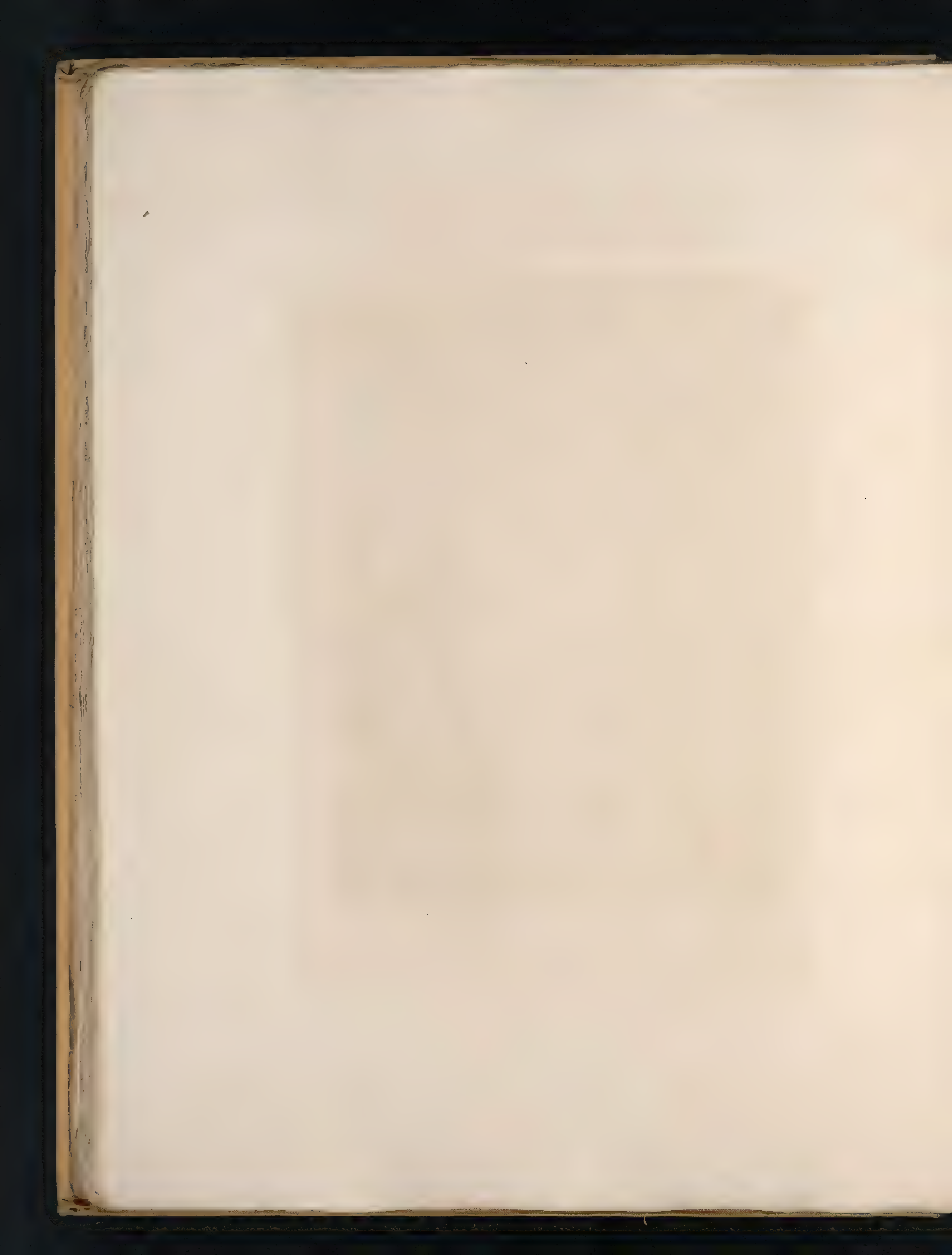
Auf der linken Seite ist das Ufer gemauert, und hier steht ein niedriges Haus; auch hier raucht, wie beim Giebelhause, der Schornstein; gegen den Nachthimmel hebt sich sein Rauch weisslich ab. Das Fenster ist aufgezogen, und in der Stube sieht man Licht brennen. Vor dem Hause, auf der Bank, sehr gemüthlich, sitzt aber noch, die Pfeife rauchend, der alte Miether oder Ehrenbewohner des Strandhauses, oder er mag auch als Beamter der Hafenobrigkeit dort wohnen. Bier für ihn holt sein Mädchen; seine Alte, über die Pforte sehend, steht in der «Diele» des Hauses. Am Strand brennt die Laterne des

Wärterhäuschens. Röthlich, qualmend, neblig brennt sie. Um sie her erhellte Luft, weiter fort die allgemeine Dämmerung — über dem Ganzen aber der Mond mit seinem Glanze, gegen welchen das Lampenlicht und das Laternenleuchten trübe glimmen. Weiss ist das Mondlicht; weiss sein Reflex auf der See. Weisslich der Glanz, den der Mond auch um sich hier am Himmel verbreitet, und nur der Rauch, der, obzwar durchsichtig, davorsteht, rührt an Irdisches wieder an; der Rauch, der Giebel und die Wetterfahne, die stehen wie ein Stück mittelalterlicher städtischer Romantik vor dem Lichte. Es bildet ein Clairobscurbild von grosser Wirkung: die Wasserflut wird ganz hell vom Mond getroffen; der Himmel, voll von Wolken, ist mit einer nassen Atmosphäre verhängt, und in diese Hauptgegensätze werfen Maste, werfen Raaen, bringen flatternde Flaggen und ziehender Schornsteinrauch, blinkende Wellen und beleuchtete Schiffsseiten, Tang und blinkende Teller Tumult und Abwechslung.

Ein Hauptwerk des Meisters. — Bez. A. ACHENBACH. 82.







ANDREAS ACHENBACH

WESTPHÄLISCHE LANDSCHAFT

Hohe: 36 Cent.
Breite. 55 Cent.
Holz.

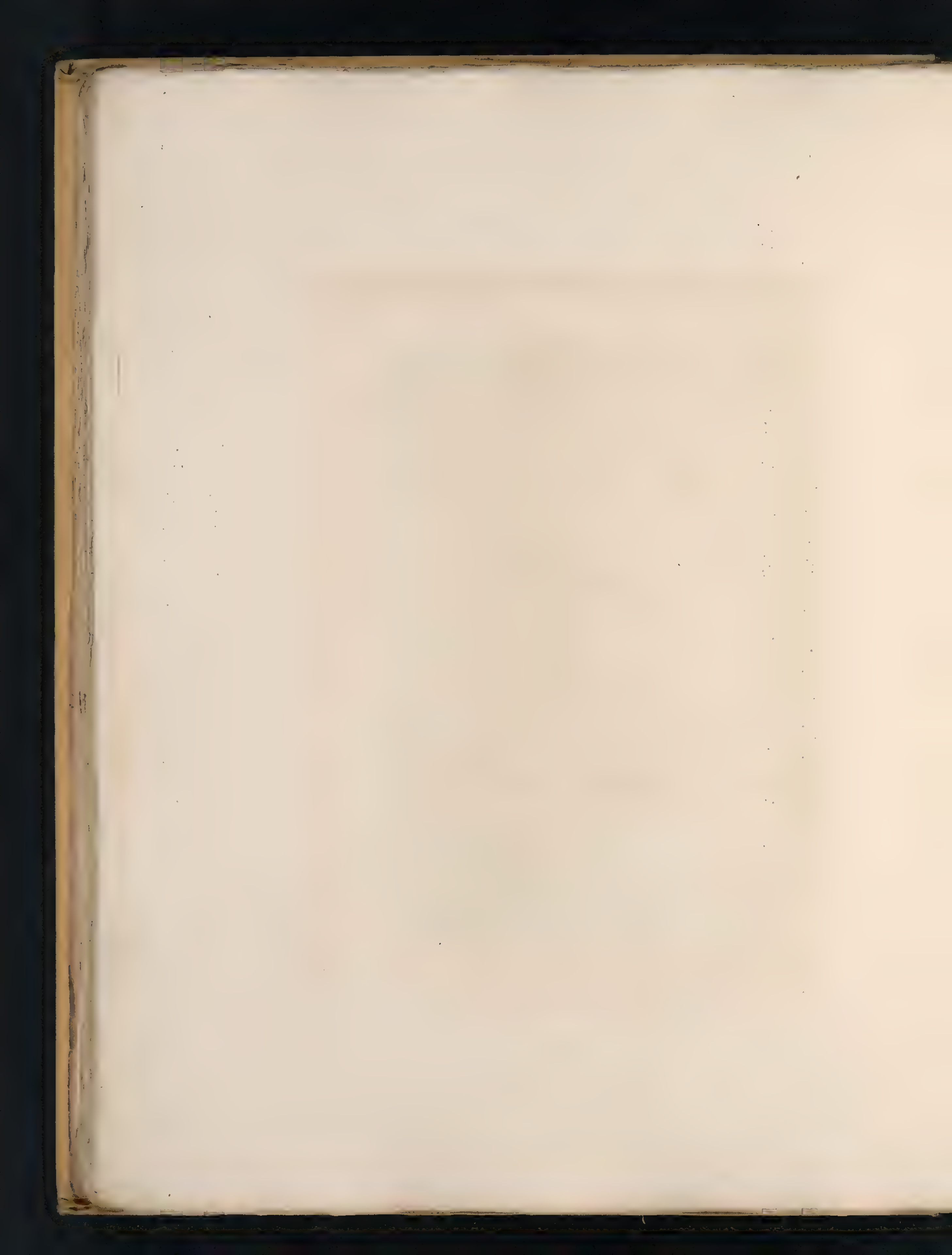
ANDREAS ACHENBACH.

Rechts stehen herbstlich gefärbte Bäume auf einem goldigen Hügel gegen die blaugraue Luft. Zur Linken sieht man in einem Thal den Sonnenschein, auf einem Haus mit rothem Dach, und auf kleinen Weidenbäumen, die hellgrün mit dunklen Stämmen sind: und dieser Sonnenblick wird zusammengehalten durch zwei hohe, ernste, dunkle Bäume, welche weiter vorne und im Schatten stehen.

Im Zusammenhang mit der letzteren Gruppe steht ein dunkler hölzerner Brückensteg, ein Mühlenhaus und das Mühlrad. Ein wenig mehr beleuchtet stehen vor diesem Theile vom Wind bewegte Büsche auf einer Landzunge; vor dieser ein Arm *weissen* rauschenden Wassers, in *hellem* Licht: und hiervor wieder ein Stück Landzunge mit einem Busche, welcher heller als die Büschel der anderen Landzunge ist, während das Wasser, welches von hier zu uns her schäumt, wiederum etwas dunkler als das Wasser bei der andern Landzunge getönt ist. So kann ein artiges Spiel mit dem Helldunkel auf diesem Bilde verfolgt werden, welches höchst zierlich durchgeführt erscheint. Spitzer, pointirter, kurzum *bewusster* als man es bei den Franzosen von Fontainebleau, selbst bei ROUSSEAU sieht, ist das Bild mit grosser Meisterschaft des Zeichnens wie auch des Malens in einer graciösen Nachbildung der alten holländischen Art, mit dem Tone des Gegenstandes zu spielen, erfunden worden; man sieht, wie virtuos die Stämme, die Aeste, der Baumschlag gezeichnet sind und mit welch reicher Meisterschaft Alles in Effect gesetzt wurde. Man vergisst nicht, dass es ein *Spiel* ist; doch immerhin ist der Grad der Meisterschaft, so zu zeichnen, selbst so zu malen, so die Scene zu begründen und sie solcherart in reizende Abwechslung einzuschliessen, ein sehr hoher; und dies Bild ist, in seiner eigenen Art, zu gefällig, als dass es nicht neben den freilich ernsteren und gründlicheren Schöpfungen der Franzosen Werth behielte, als ein zierliches und geschicktes Kunstwerk. Staffage ein Fischer mit einer Angel und den Weg hinaufgehende Frauen mit einem Kinde.

Bez. A. ACHENBACH, 60.





ANDREAS ACHENBACH

NORWEGISCHER WASSERFALL

Höhe: 58 Cent.
Breite: 81 Cent.
Holz.

Andreas Achenbach.

Ein Gebirgswasser schäumt, zweimal Fälle bildend, dem Vordergrunde zu. Hinten führt eine Holzbrücke hinüber. Tannen treten, halb durch den feuchten Dunst des Wassers, halb durch den Rauch, der aus einer Hütte kommt, umflort, jenseits der Brücke ins Bild hinein zurück. Zur Rechten schliessen sich von vorn einzelne Tannen an, die ihre Wurzeln zwischen Felsgestein bergen. Nur Steine und Felsblöcke sieht man hier, während gegenüber, am Wasserrande, hinter den Felsen des Ufers, auf deren einem ein Angler mit seinem Begleiter sichtbar wird, eine Bauernniederlassung sich befindet. Aus dem Schornstein des mittleren Hauses wird der Rauch seitwärts getrieben, welcher die Tannen hinten durchzieht. Ueber den Hütten sieht man weitere Tannen, die vorderen deutlicher, die hinteren im Nebel; man glaubt an ihnen dem Lauf des Wassers seiner Quelle entgegen mit dem Blicke folgen zu können.

Bez. A. Achenbach.





OSWALD ACHENBACH

DIE MESSE IN DER CAMPAGNA

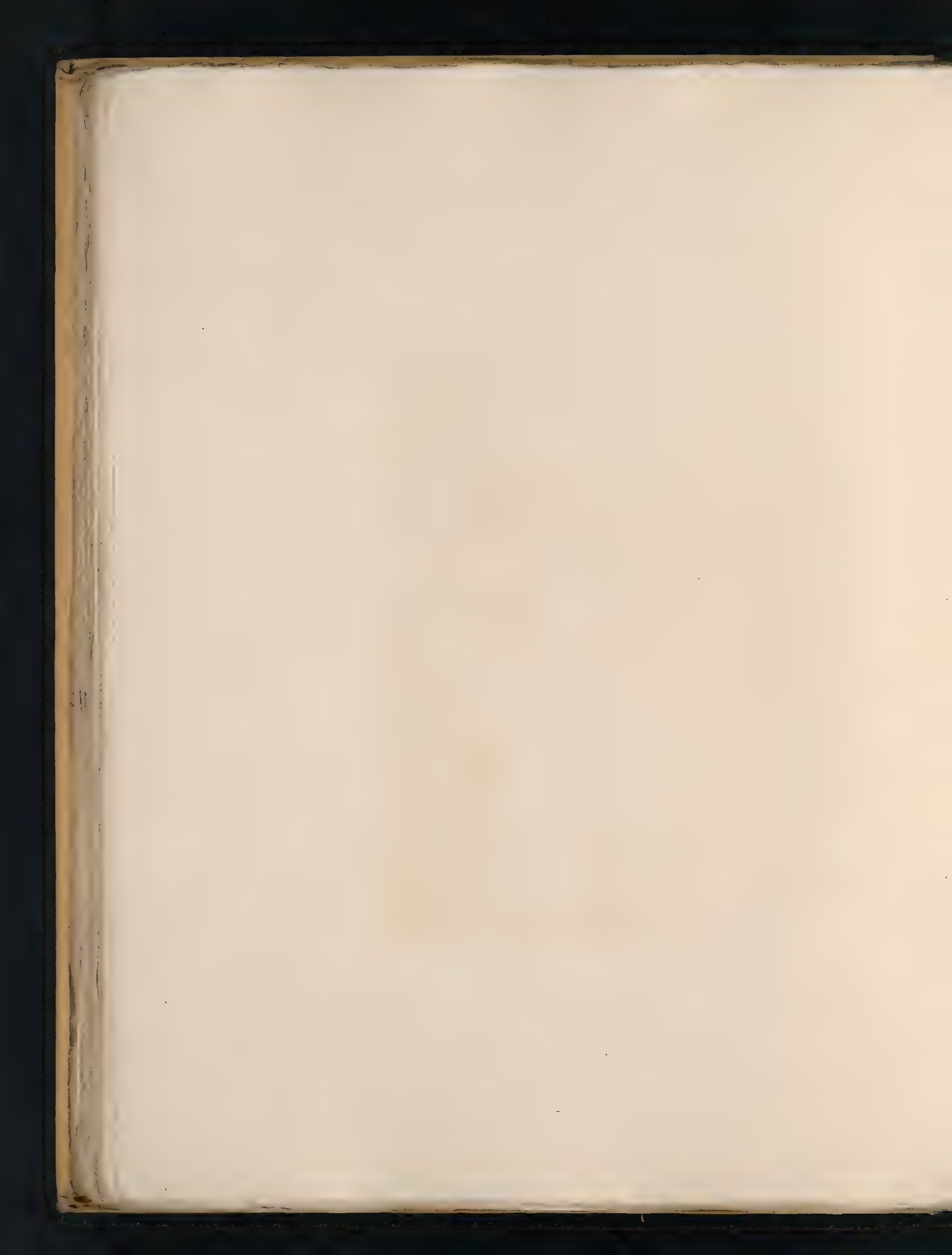
Höhe: 97 Cent.
Breite: 148 Cent.
Leinen.

Oswald Achenbach.

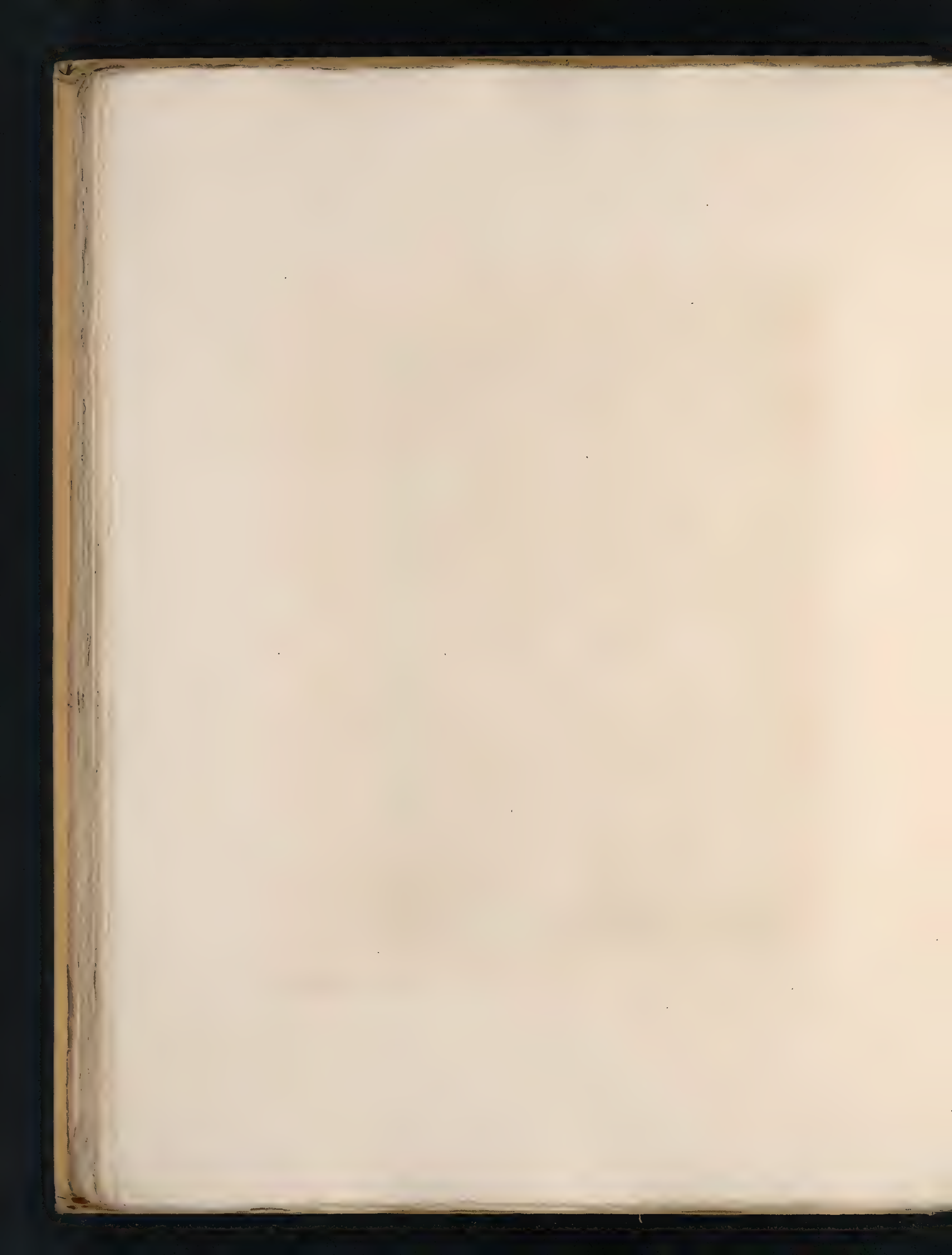
Eine Ebene in der Campagna, mit leicht ausgesprochenem Hügelterrain in der linken Ferne. Das Luftige an dem Bilde ist besonders schön herausgekommen; wie sich die Sommerwolken zusammenballen und die Hitze, die grosse Sonnenhitze in ihnen zum Ausdruck kommt. Sehr plastisch, sehr klar sieht man in dieser Lichtflut die Gestalten. Die durchsichtig tiefe Färbung einzelner Details im nächsten Vordergrund giebt dann den lichten Theilen des übrigen Gemäldes mehr Halt. Dunkel sieht man eine weinlaubgeschmückte Hütte mit einem Pfahl, an welchem eine Laterne hängt. Deutlich heben sich Hütte, Weinlaub und Pfahl gegen den Glanz der Ferne, gegen die strahlende Luft ab. Betrachtet man die dunkel getuschten, tiefbraunen Töne dieser Hütte mit ihrem Pfahl und zieht in den Kreis gleichzeitiger Betrachtung einen hinten rechts weit entfernt stehenden Karren mit Heu, so erreicht dieser Karren mit Heu, allein wie er ist, auf der weiten, sonnigen Fläche, einen so gewählten Eindruck, einen so feinen Ton, eine so geschmackvolle Wirkung als Composition im Raum, dass man — diesem Stück gegenüber — an Pettenkofen denkt und über vielfache Platituden, die der italienischen Landschaft als solcher anhaften, hinweggebracht wird. Man hat Hochachtung vor einem Künstler zu empfinden, der diesen Heukarren so geschickt in die Campagna zu stellen wusste, dass er interessant wirkt — trotz der italienischen Landschaft. Der Schlagschatten dieses Karrens geht wagrecht mit den Bildrändern parallel, und steht in der Ebene derart, dass man in Folge seiner Erscheinung einen weiteren und freieren Eindruck der Ebene erhält. In dieser hat sich vorn eine Gemeinde der Bauern zusammengefunden, die niederknieen und mit ihren Farben, namentlich mit den weissen Kopftüchern der Frauen die Gleichmässigkeit des Lichtes unterbrechen. Man ist daran, den

Gottesdienst zu verrichten, welcher während der Arbeitszeit im Freien auf einem der Wagen statthat, die, als wandelnde Kirchen, die Felder während der Landarbeit im Sommer durchziehen. Der Wagen ist vorne und oben offen, zwei Kerzen brennen an der Rückwand, die zum Altar hergerichtet ist, und der Priester ist von hinten zu sehen, vor einem Heiligenbild an der Rückwand über dem Altare. Der Wagen ist ausgespannt, man sieht die Pferde unter einem Zeltdache rechts von demselben; auch andere Pferde und einige Rinder ruhen, diese mit gewundenen Hörnern; sie rasten im Schatten eines Heuhaufens, den an Höhe ein hinter ihm aufgeschichteter noch übertrifft. Der Kirchenwagen mit den Dächern und den Heuhaufen, die schweren weissen Sommerwolken, die blaue Ferne, der bräunliche linke Vordergrund und die weissgespreckelte Schaar der Betenden bilden die Accente des Bildes. Vorn rechts ist ein Paar für sich in Andacht niedergekniet; für manche Andere bildet der Moment eine Gelegenheit zu Erholung und Plaudern.

Bez. OSW. ACHENBACH.







BOLDINI

ROCOCOSCENE

Höhe: 13 Cent.
Breite: 24 Cent.
Holz.

Boldini.

Vier Cavaliere in Kniehosen und Rococohüten und drei Damen in geblümten Kleidern scherzen auf einer Terrasse des vorigen Jahrhunderts: zur Sommerzeit!

Der Cavalier im Vordergrund betheuert, indem er das rechte Bein zurücksetzt und das linke auf den Boden drückt, Alles, was er für die Dame fühlt, die an seinem Arme geht und wie ein munterer Kolibri aussieht. Ihr Gewand flattert, ihr Sonnenschirm ist roth, ihre Zähne sind zwei Reihen Perlen... Die Schatten des Paares wirft die Sonne munter über den Boden. Ein weisses Hündchen bellt... Der Boden der Terrasse ist hell.

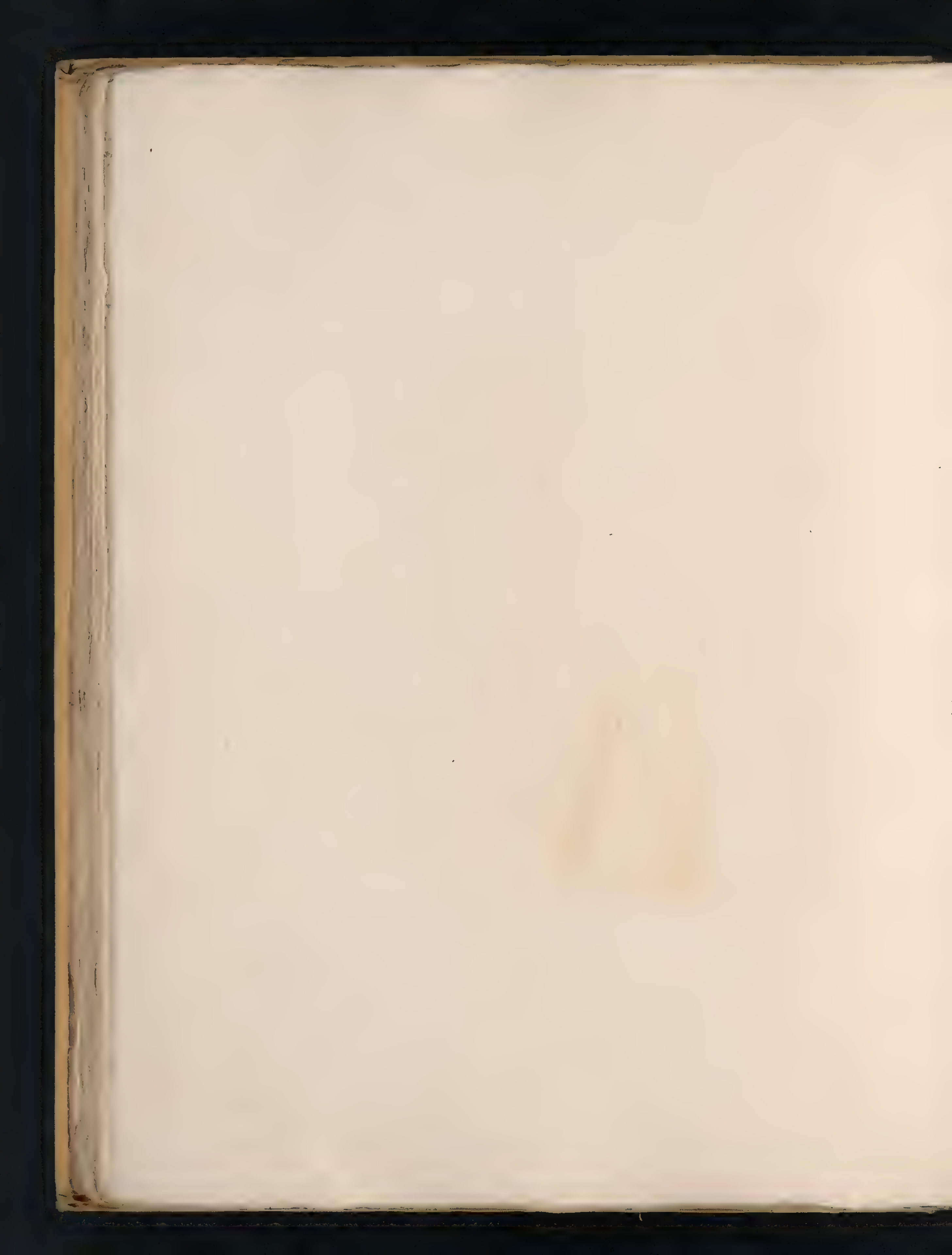
Näher der Baumhecke unterhält sich die übrige Gesellschaft: sie wispern, sie scharmutziren, sie sonnen sich; über ihnen wispert das grüne Laub und die Blätter jubeln in ihrer smaragdenen Klarheit voll Sommerbehagen.

Der Schüchterne unter den Dreien überreicht ein Bouquet; die Damen, geschützt unter ihren Sonnenschirmen, machen Conversation mit ihm. Ein Aelterer, den Hut auf dem Kopfe und den Stock unter seinem Arm, nimmt gravitätisch eine Prise; ein jüngerer Ritter, der mit jener gefälligen Eleganz, für welche die heutige Zeit nicht harmlos genug mehr ist, Nichts thut, hat die Hand auf seinem Stocke und sonnt sich in einer hübschen Pose.

Die Personen führen jene Comödie auf, welche ihres Lebens Inhalt macht, und die Sonne lacht in Wahrheit. Sie giebt der Scene einen Schimmer wie von Geschmeide und Edelsteinen. Himmel, Bäume, Statuen und Balustraden, die Steine und der Sand sind strahlend von Licht übergossen, und die muntern Sommervögel, die Höflinge und Edeldamen bilden die ersten Stimmen in diesem Concert: indem sie sich vorzüglich dem heitern Ton der Landschaft an-

schmiegen, bilden sie zugleich deren höchste Note. Der Himmel hat dieses Sommerblau, auf welchem kleine weisse Wolken so gut stehen; gegen das frischeste Grün der Bäume steht vortrefflich der rothe Sonnenschirm einer von den Damen. Eine Rococostimmung erfüllt das ganze Bild; die hellen Kleider rauschen, wenn sich die Damen bewegen, und wir *hören* gleichsam ihr Knistern, auch hören wir das silberne Lachen, die Interjectionen und dann wieder das leise Summen des Gesprächs. Abgerissene, doch muntere Töne davon dringen wenigstens zu uns herüber. Eine Göttin, vielleicht die Göttin des Vergnügens, steht als Quellnymphe verkleidet auf dem Hintergrund des blauen Sommerhimmels; ihren weissen Steinleib trifft mit zarten Schatten die Sonne. Ihre Hand hält das Füllhorn jener Vergnügungen, die an einem üppigen Sommertage auf einer Schlossterrasse im vorigen Jahrhundert von gutgekleideten und wohlgemuthen Leuten ausgekostet werden konnten. Mit absolutem Kunstwerth hat diese Stimmung des vorigen Jahrhunderts hier ein amusantester Pinsel ausgedrückt.

Bez. BOLDINI 77.







BONNAT

ITALIENISCHES MÄDCHEN

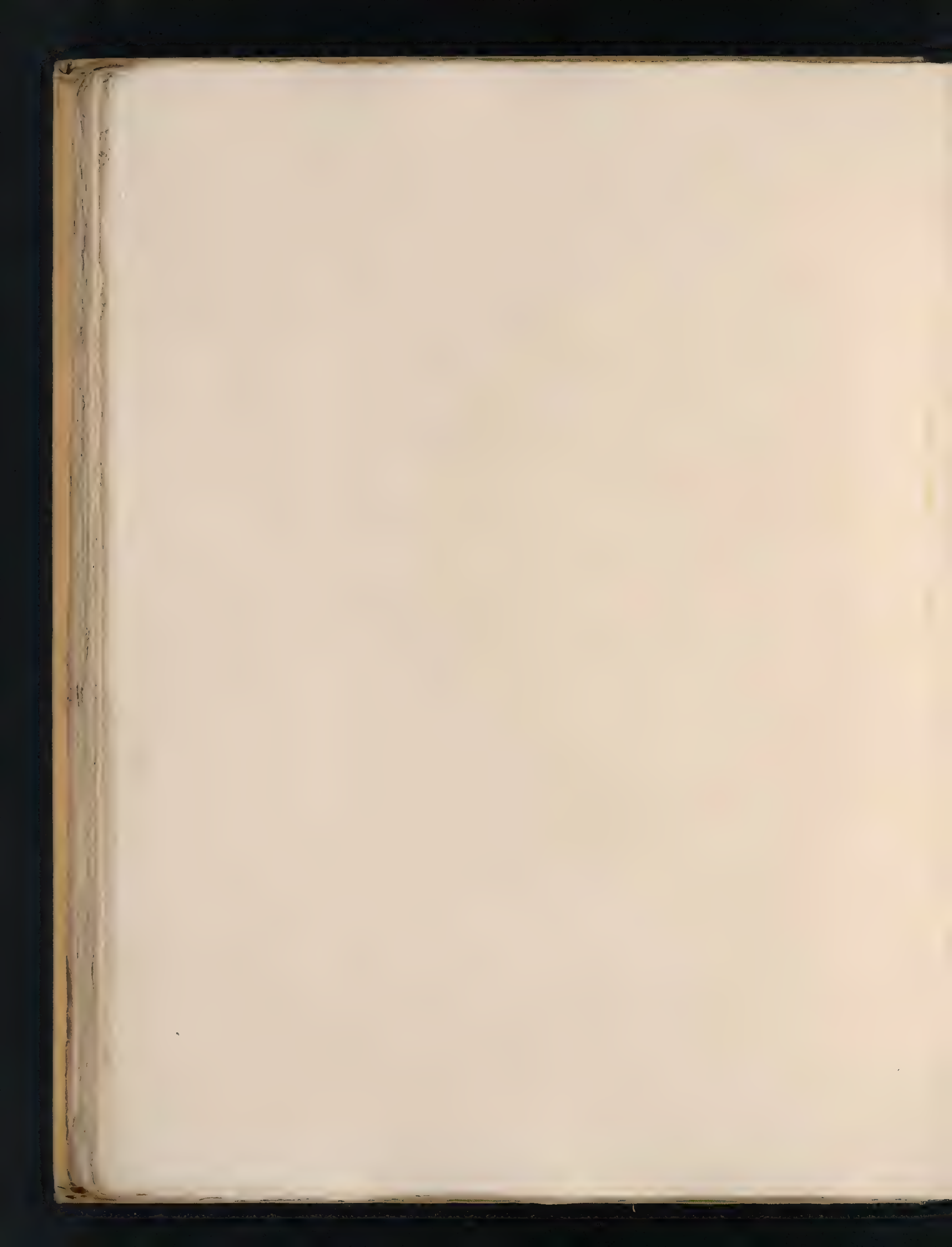
Höhe: 45 Cent.
Breite: 28 Cent.
Leinen.

Bonnat.

Eine kleine Italienerin mit einer niedlich drolligen Geberde, in ruhiger Haltung den Vorübergehenden um Etwas bittend. In Bonnat's Weise von einem sehr dunklen Hintergrunde mit schöner Leuchtkraft abgesetzt. Die Genrefiguren Bonnat's aus dem italienischen Volksleben stehen in einer besonderen Art zwischen Genre und Portrait mitteninne; sie sind dem Portrait nahestehende, bildmässig schöne Kunstwerke und muthen durch grosse Wahrheit und Greifbarkeit den Beschauer an. Sie stehen dadurch in einem ideellen Gegensatze zu jenen Italienerinnen Leopold Bobert's, die mit blasserer Individualität den *Traum* einer früheren Generation über Italien verkörperten.

Bez. L^{n}. Bonnat.





COROT

WASSERLANDSCHAFT

Höhe: 27 Cent.
Breite: 35 Cent.
Leinen.

COROT.

Bei COROT bildet ein feines Grau den Grundton seiner Kunst. Während ROUSSEAU stufenweise in das Bild hineinführt und auf dem dunkleren Vordergrunde basirt, entfernt sich COROT ohne Arg von den Regeln aller gelehrteren Landschafter und er steht der Natur ohne Methode, nur mit einem Reste jener Ansichten gegenüber, die er bei seinen classicistischen Lehrern empfangen hatte. Er ist noch in Italien gewesen! Er hat noch das Gefühl jener höheren Schönheit in sich getragen, das die alten Maler veranlasst hatte, zu idealisiren. Was indessen sowohl bei diesen als auch bei ROUSSEAU, in dessen viel neuerer Art, noch immer nach *Methoden* war: nämlich die Art, in welcher man sich vor der Natur benehmen sollte: diese und jede Voreingenommenheit fällt bei COROT und seinem Temperamente fort. Er wählt nicht besinnungslos *jeden* Natureindruck zur Nachahmung — aber er wählt stets denjenigen, der ihm gefällt, — ohne ihn zu wählen, weil er sich *bewusst* wäre, mit ihm etwas Bestimmtes erreichen zu wollen. Er ist ein sorgloser, er ist ein glücklicher Künstler. Er malt alles ihm *Sympathische.* Und was ihm sympathisch war, das muthet *Alle* von uns an, denn er hatte keine excentrischen Neigungen und war ein lieblicher Idyllendichter. Er verliebt sich in die Zeit der Abenddämmerung; er schildert das Erwachen des Lichts am frühen Morgen, er giebt uns die coloristische Stille in den Stunden des Tags. Mit Vorliebe jedoch wählt er die Zeiten, wenn die Bäume, ihr eigentliches Grün verlierend, zitternd grau gegen den warm bewegten Nachmittagshimmel stehen; eine zarte Nacht beginnt die Gegenstände dieser Erde einzuhüllen. Seine Phantasie zeigt ihm dann die Ufer der Seen und Flüsse; und Weidenbäume; sanftfliessendes Wasser; er sieht Nymphen, Dryaden, Oreaden; oder er sieht auch, fast ebenso oft, nur Schiffer, also

Menschen von heute, welche auf diesen Seen ihr Boot vorüberführen; diese Fischer von heute aber sieht er wie im Traum: er erblickt sie wunderschön... er leiht ihnen rothe phrygische Mützen, lockige Haare und er lässt sie Schiffer in Arcadien sein. Darum gleitet ihr Nachen, dem sie nur einen leichten Stoss geben, wie ohne Anstrengung bewegt über das Wasser hinüber; die Bäume winken Ruhe und Wunschlosigkeit; und am Himmel scheint ein leichtes Abendroth die höchsten Gefühle ihres befriedigten Daseins auszusprechen...

Bei COROT müsste man eigentlich gar nichts weiter von seinem Leben wissen! Es müsste genug sein, dass uns von ihm berichtet worden: er hat, beim Malen, gerne geflötet... Arien flötete er: italienische Musik.

Nun wissen wir ganz genug, wenn wir hierzu die Kenntniss seiner Bilder fügen!

Denn sie sind nicht *fade*, seine Bilder, wie die italienische Musik, fällt sie an geringe Componisten, wohl werden kann: sie haben die beflügelte Heiterkeit italienischer Melodien, ohne jede Banalität hinzuzufügen — ohne Gelächter. Auch die *Seligkeit* ist ja ohne Lachen, über das Lachen herausgekommen, wie über jede Trauer; und Bilder von COROT athmen Seligkeit. Jenseits von heftigen Erregungen sind sie, und sind jenseits von *plötzlichen* Heiterkeiten: denn *immer* heiter sind sie auch immer gelassen. Eher Thränen können in ihnen vorkommen... doch nicht Thränen des Schmerzes, sondern solche der Begeisterung, wenn auch nicht die einer stürmischen, wie von JEAN PAUL! Ach, — man kann es nicht durch *Vergleiche* ausdrücken! Man kann nur sagen: seht ein Bild von COROT an... und kann dann nur denken, dass, als die Menschheit aus dem Paradies gewiesen wurde, — da — man weiss nicht wieso — ein kleiner Keim von COROT «drinnen» bleiben konnte. Er blieb, er blieb im Paradies! *Anders* kann man sich COROT's Kunst nicht denken.

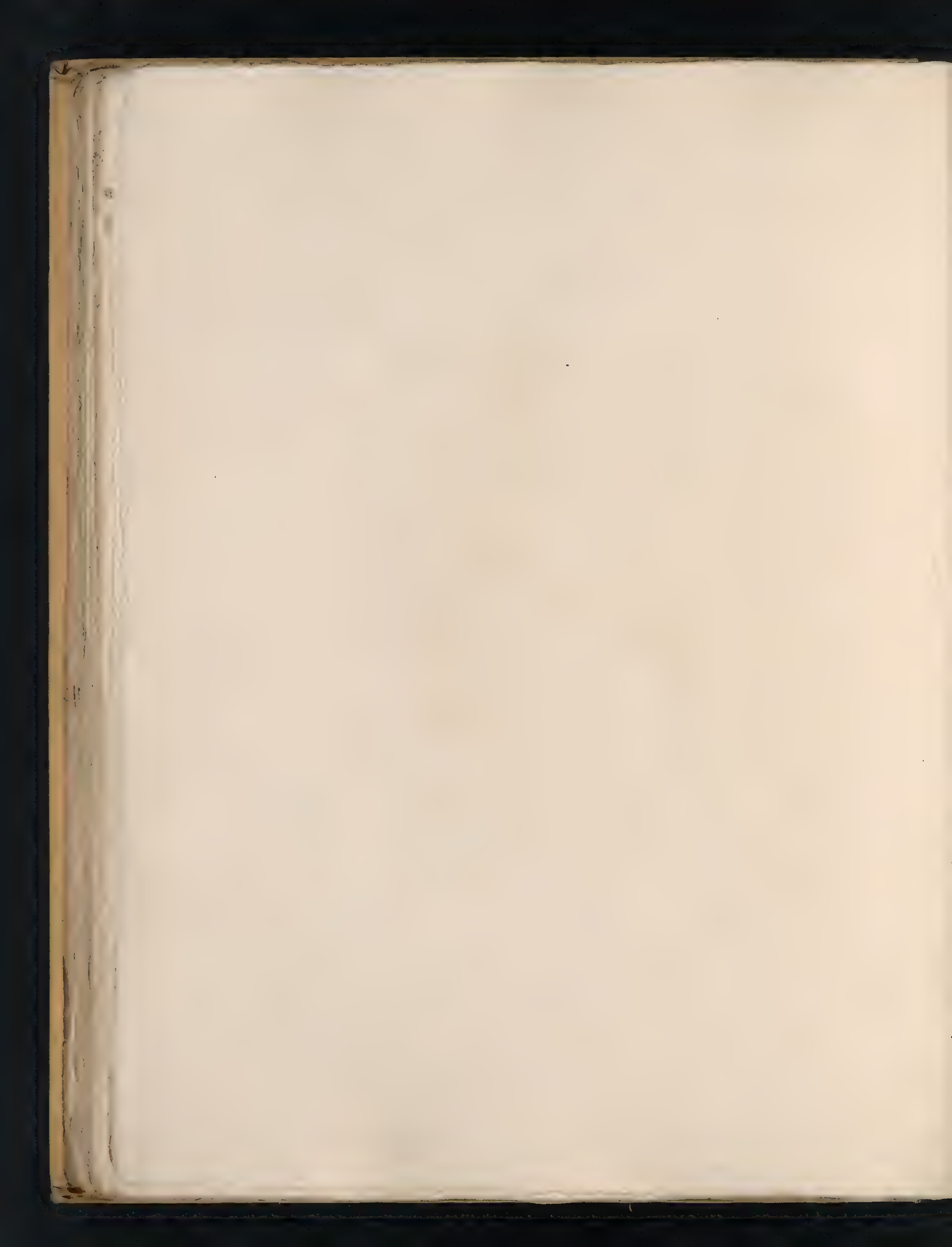
Unter den Künstlern, die die Landschaftsmalerei in unserm Jahrhundert zu einer Blüthe gebracht haben — denjenigen Kunstzweig, der allein mit der Bethätigung alter Meister auf mindestens gleicher Stufe

steht, — ist COROT der Naive, das Kind Aladin, das Genie mit seligen Kinderaugen, das die Wunderlampe bekommen hat ohne eine Anstrengung. Er hat aus dem Reich der Schönheit mit voller Hand geschöpft. THEODORE ROUSSEAU ist dagegen das Genie der Meditation, des grübelnden Verstandes, und der Beharrlichkeit in künstlerischer Energie. COROT denken wir uns flötend; ROUSSEAU die Zähne aufeinandergepresst in ernster — doch keineswegs darum verzweifelter — Bemühung... COROT mit leichter Hand von Bild zu Bild wandelnd, und nicht zu weit sich um die Details mühend, vielmehr glücklich mit den ungefähren Angaben seines Traumes: ROUSSEAU setzt dagegen Schicht gegen Schicht, Punkt auf Punkt, und verdirbt, ach wie viele Bilder! — durch zu viel Nachdenken. Doch in *wenigen* zeigt er diese grosse herrliche Art von Schönheit, welche der feste *Charakter* gibt. Da ist nichts Weichliches, Süssliches... Doch auch COROT hat keinenfalls etwas Süssliches! er ist weich, doch nicht weichlich, süss, nicht süsslich: vielleicht ist er das «Weib» zu nennen, ROUSSEAU der «Mann» (wenn in Allgemeinheiten nicht schon von vornherein die Unmöglichkeit einer Präcision läge), aber wir können uns vielleicht mit diesem Vergleich begnügen... wenn wir hinzufügen wollen, dass *beide* vollkommen sind, *beide* Unsterbliches leisteten, *beide* uns in ihren Meisterwerken jene Entzückungen geben, welche uns sagen: sie kommen aus *guten* Herzen von *genialen* Menschen.

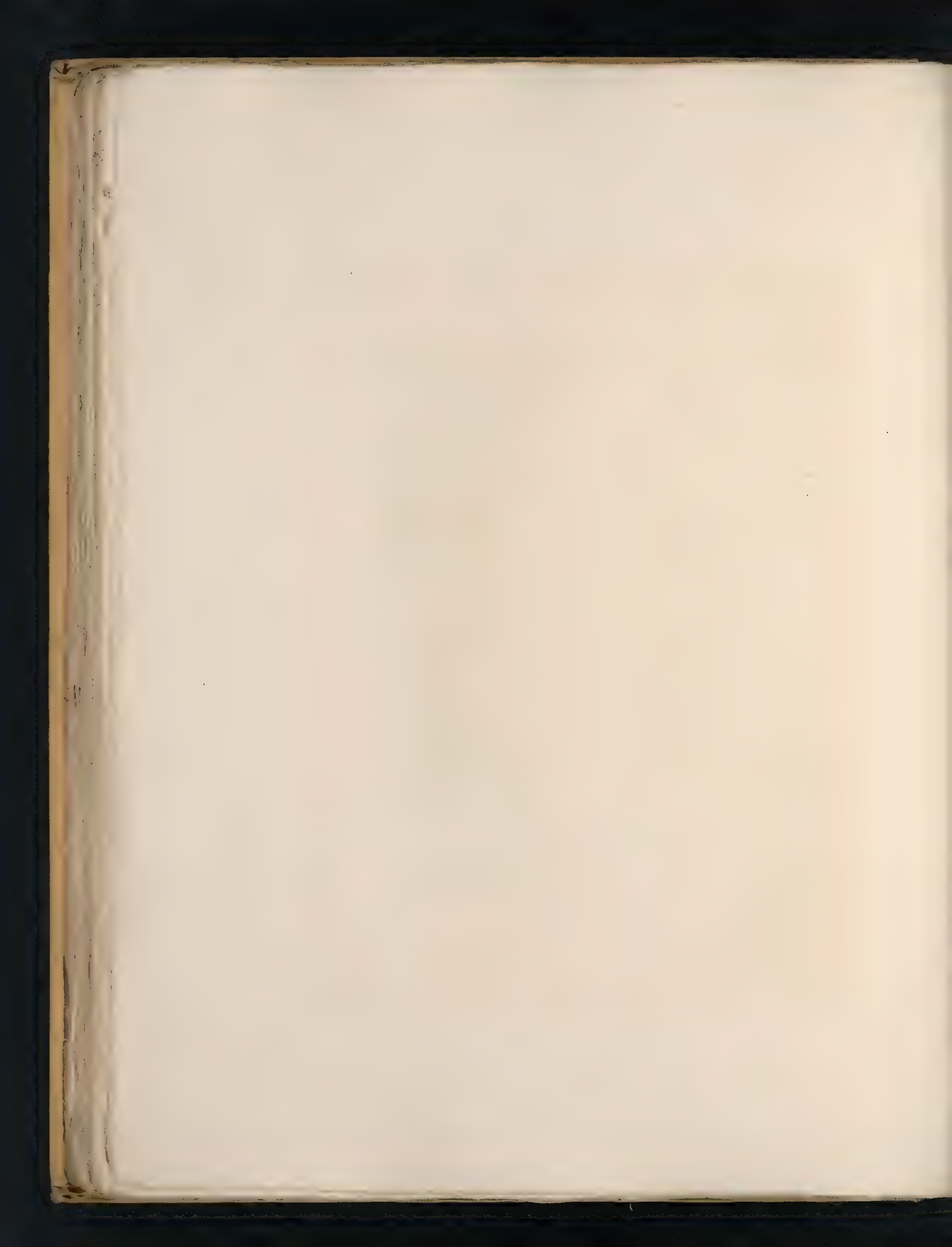
—

Die Wasserlandschaft COROT's ist ein so zartes Bild, dass von Farbencontrasten in ihr kaum etwas zu sagen wäre. Am späten Nachmittag, wo bereits der Untergang der Sonne eine Vorahnung über den Himmel ausgiesst, welche ausreicht, um seine Blässe leicht zu wärmen, tauchen die Blätter dreier Bäume an einem Ufer zart in die Atmosphäre hinein, leise schimmernd in ihrem Graugrün. Hinter den Bäumen liegen sehr einfache Hütten, den niedrigen Hügel geht es sandig hinauf, am Ufer ist Gras — Alles ist sanft im Ton und nur das Gebüsch auf der Krone des Hügels ist mit einer etwas grösseren Tiefe gefärbt.

Wie zart aber auch dieser Theil ist, er wird nahezu kräftig gemacht durch das Gegenüber: durch die in Licht gebadete, Licht wunderbar wiederstrahlende niedrige Hügelkette auf der anderen Seite des Wassers, die unter dem verklärten Tone des Himmels liegt; das Wasser spiegelt den rosigen Glanz der Atmosphäre in leiser, etwas grünlich-grauer Abschwächung. Am Ufer, unter den Bäumen und den Hütten, spiegelt es auch die sich beugenden Stämme, die schlanke Birke in schwachen Wiederholungen, und silbrige Streifen durchziehen die Spiegelung. Ein Büschel fast dunklen Seegrases ist im weissmatt schillernden Wasser der Mitte und erscheint wie eine traumhafte Insel darin. Auf einer Linie mit diesem Büschel geht ein Kahn durch die Fluth, an einem andern Seegrasbüschel, so dass die Gräser rascheln, vorbeistreifend. Der Führer, mit rother Mütze, schwarzen Haaren, weissem Kittel, lehnt sich stehend an die Ruderstange und bewegt, durch sein eigenes Gewicht, das Boot, welches leise Wellen macht. Der Reflex des sich an die Stange lehnenden Mannes spiegelt sich, in einer etwas lebhafteren Dunkelheit als sonst alle Reflexe, zwischen den Streifen des vom Boot erschütterten Wassers; das Licht schmilzt auf des Schiffers angezogener Schulter, und das Gefühl glücklichen Daseins wird vor diesem Bilde lebhaft wie vor fast keinem, das aus moderner Meister Händen hervorging. Wie ein neuerstandener CLAUDE LORRAIN weiss COROT zu beglücken; aber anders als der alte Lothringer erreicht er seine Wirkung, und wiewohl er nicht strenge gliedert. Er erreicht seine Wirkung gleichsam mit Zufällen, ohne Voraussicht, mit solchem Charme, wie ihn einzelne Werke der japanischen Kunst athmen, welche unser wohlgefügtes classisches System der Schönheit durch neue Schönheit fast überflügeln. COROT entspricht darin dem femininen Verlangen unserer modernen Nerven wie ein malender CHOPIN... und man könnte das Bild mit wenigen Tönen beschreiben: das Wunschlose — leuchtender Nachmittag, paradiesische Stimmung, angenehmes Fahren, entfernte Hügelketten, märchenhafte Hütte, transparenter Baum. Und Feenwolken... und Strahlen einer unwägbaren Poesie durch das Ganze. Bez. COROT.







COROT

LANDSCHAFT MIT WEIDEN

Hohe 59 Cent.
Breite 81 Cent.

Leinwand

Corot.

Eines schönen Morgens, an dem mit leisen Strahlen die Sonne über das Gras hin ihres Amtes waltet, stehen drei Frauen, in einem Gespräch, auf einer Wiese; mit ihren rosa und weissen Kopftüchern, den lichten Hemdärmeln und dunklen Röcken heben sie sich von dem grauen Grün der Wiese ab, die von der Sonne durchzittert wird. Im Mittelgrund steht eine Reihe Weiden, deren Stämme, Klammern gleich, unter dem Laube sehr schwarz und bestimmt hervortreten. Der Himmel ist grau, von einem fast weissen, nicht durchsichtigen Grau. In der Mitte wird die Silhouette der buschigen Weiden unterbrochen durch die dunkleren und einzelnen Blätter eines höhersteigenden Bäumchens. Von der Weidenreihe zu den Frauen hin fallen Schlagschatten, das hohe Gras aber unterbricht sie theilweise. Blumen, einzelne, weisse, stehen im Grase; nach rechts hinüber, einem Wege zu, halten zwei Kühe. Der Weg zieht sich vom Rande in das Bild hinein und beschreibt einen Bogen; dem Auge eröffnet sich die Aussicht auf eine freundliche Niederlassung, die hinten liegt, am Horizonte von Bergen, links und rechts von Baumschlag eingefasst. Jenseits der Weiden zur Linken aber ist noch ein von hellen Sonnenstrahlen hervorgehobenes Fleckchen Wiesengrund, das als schmaler Streifen zwischen den Weiden und der Waldwand liegt. *Frische* liegt auf dieser Wiese. Und frisch und friedlich ist auch der Weg, der mit seiner Krümmung zu den Häusern der Niederlassung führt, deren Dächer, roth und schieferblau, aus dem Grün ragen. Dahinter sieht man die Bergferne und lichte Luft durch das Laub eines Weidenstammes der Kette. Die Frauen beschäftigen sich mit dem Kinde der einen Frau. Diese sieht zu; das Kind wird begrüsst. Die Stimmung ist ausserordentlich. Sie ist vollkommen wahr, sie drückt die Frühmorgenreinheit der Natur mit Vollkommenheit aus; und dabei hat die Farbe den keuschesten, blondesten Reiz, obwohl das Bild, für Corot, verhältnissmässig sehr durchgeführt ist. Bez. Corot.





DAUBIGNY

ABENDLANDSCHAFT

Höhe: 24 Cent.
Breite: 46 Cent.
Holz.

DAUBIGNY.

Die Gegend schweigt, das Mühlenrad ruht. Hinter dem Mühlenrad die Glorie des Abendhimmels, über welcher die Wolken grau und violett stehen; der Himmel selbst ist, der Glut zu, von einem ganz lichten Grün, in welches einige Rosa-Streifen tauchen. Die Wolken ziehen bis zum obern Rand, Haus und Mühle werden von Licht nicht mehr getroffen und spiegeln sich kühl im schlummernden Wasser.

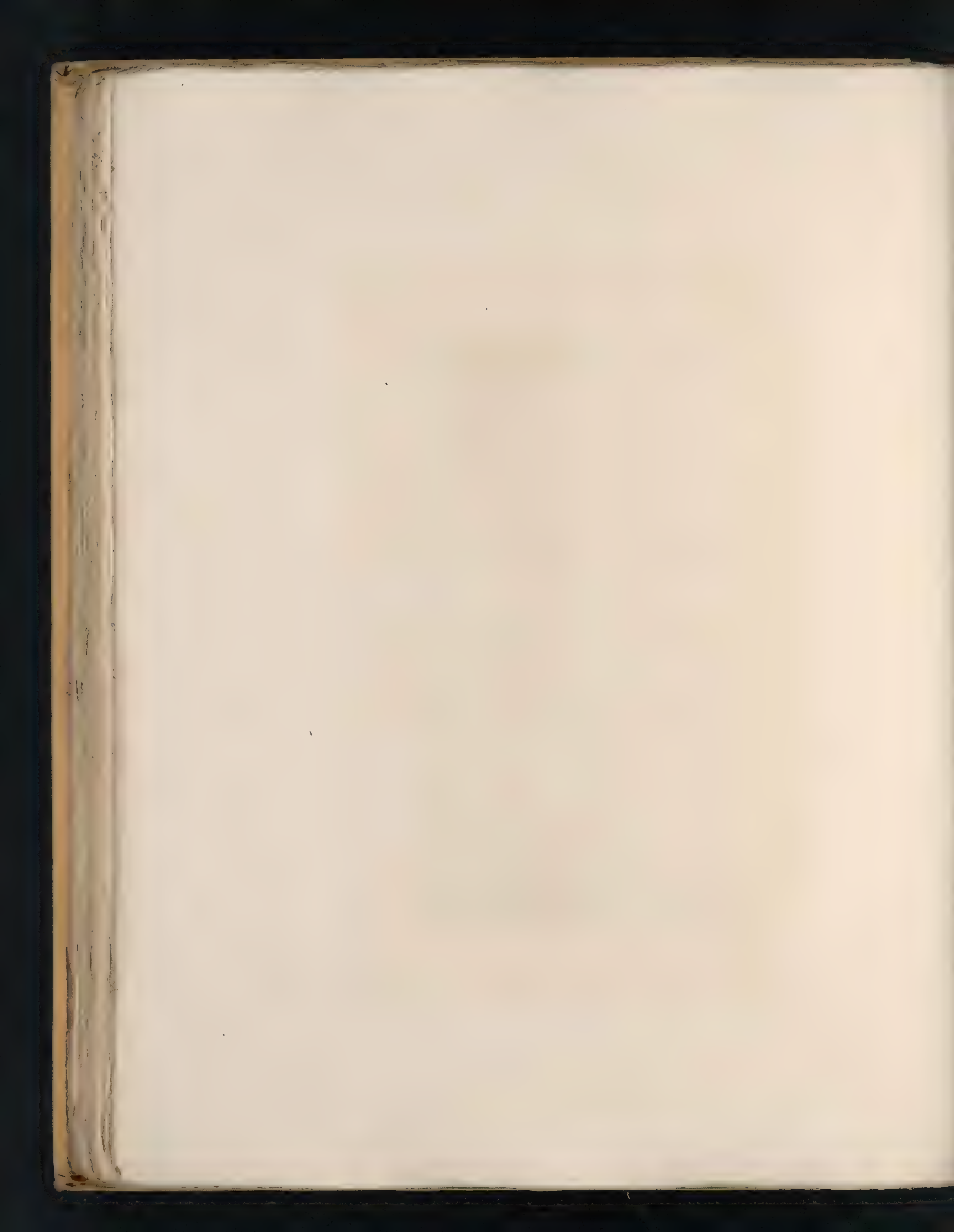
Dennoch ist das Leben der Natur nicht erloschen; allerliebst setzt sich ein Zug Enten auf dem diesseitigen Ufer in Bewegung, drei stehen noch am Strand, vier sind, zu zwei Paaren, in aufmerksamem Schwimmen im Wasser; ein Zug, der von einer einzelnen Ente eingeleitet, von einer einzelnen auch beschlossen wird, schwimmt vor ihnen: und ganz voran schwimmt eine, die als Führerin einen weiteren Abstand hat.

Die Niederung, das Wasser, die umflorten Baumreihen umhüllt der Abendfriede. Ueber das Mühlendach treten einige Zweige hervor. Die Wolken gehen im Bogen, abwärts streifend, über den Aether und steigen leicht auf der anderen Seite; hinter der Mühle, über dem Rade, über der Baumgrenze, über dem dunklen Giebel eines kleinen Hauses ist das Abendlicht. Und einzelne Strahlen von ihm schimmern im Wasser, welches still an der Niederung entlang seiner Wege schleicht.

Vordem Sammlung SCHULDT.

Bez. DAUBIGNY 1858.





DAUBIGNY

LANDSCHAFT MIT WASCHENDEN FRAUEN

Höhe: 38 Cent.
Breite: 66 Cent.
Holz.

DAUBIGNY.

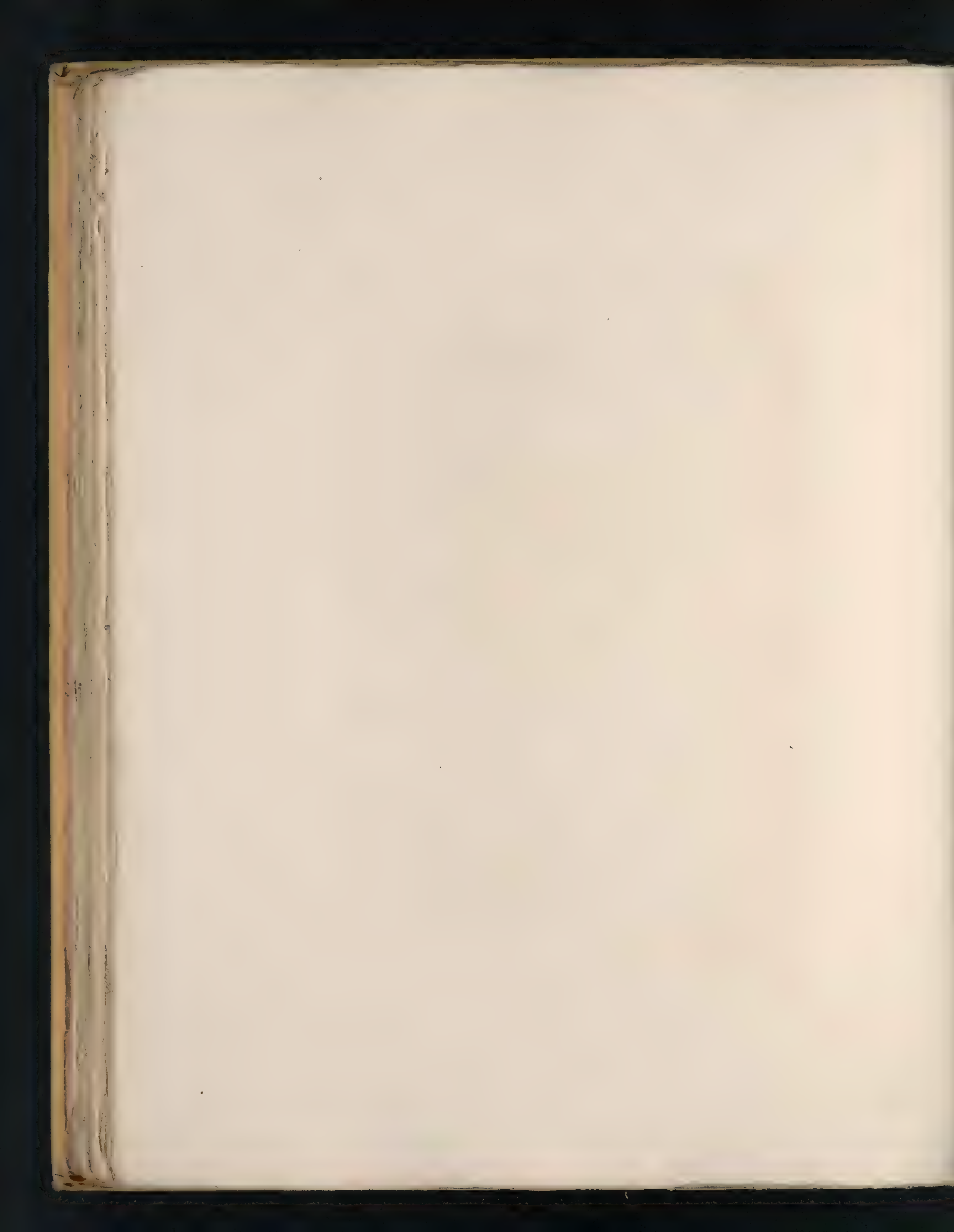
Ernste Gegend bei Abend. Die sumpfige Wiese ist schon halb beschattet; ein Gewässer in ihr ist noch deutlich zu erkennen. Rechts davon Weidenbäume. Hinter dem vordersten eine Karre. Eine Frau ruht hinter der zweiten Weide. Nach hinten zu werden die Bäume dunkler und glühender im Ton.

Am Teich waschen zwei Frauen aus einem Korb genommene Wäschestücke aus. Das Wasser perlt von ihnen fort. Drei Enten darauf: zwei von ihnen unterhalten sich, die dritte schwimmt allein. Blickt man zum Himmel, so bemerkt man den DIAZ-artigen Reiz der Bäume unter seiner Lichtflut. Dunkel zwar, doch klar und plastisch, und abwechslungsreich in ihrem Tone stehen sie gegen das Licht. Und wie mächtig leuchtet dieses und strahlt; mehr als ob es nur in Oel gemalt wäre; in seiner ganzen Ausdehnung ist der Himmel von wunderbarer Behandlung, die so wahr gegen den Eindruck der Natur, als entzückend in der «Mache» ist. Unten, wo die Bäume daran grenzen, findet sich das Licht am stärksten und feierlichsten ein, so dass die Dunkelheit der Bäume den Himmel leuchtend macht, und dieser für die Silhouette der Bäume zum wirkungerhöhenden Nachbar wird. Ueber diesem Licht versammeln sich Wolken zum Kranz. Jenseits des Kranzes ist wieder Atmosphäre. Und unter dem Rahmen sieht man ein kleines, leuchtendes, wiewohl ganz discretes, gelbliches Roth — einen Flecken von der schönsten Ergänzungswirkung zu diesem Lichtmeer atmosphärischer Töne.

Der rechte Theil ist minder tief in den Tönen der Erde, auch weniger leuchtend in der Luft; die Hauptsache bildet die linke Hälfte, hier ist, in den sich unter dem Licht gruppirenden Bäumen, dem darüber erstrahlenden Glanze und dem Gras in Büscheln unten, das schichtweise nach der Baumgrenze leitet, der Nachdruck und Beweggrund des Bildes.

Bez. DAUBIGNY, 1867.





DAUBIGNY

LANDSCHAFT AN DER OISE

Höhe: 32 Cent.
Breite: 58 Cent.
Holz.

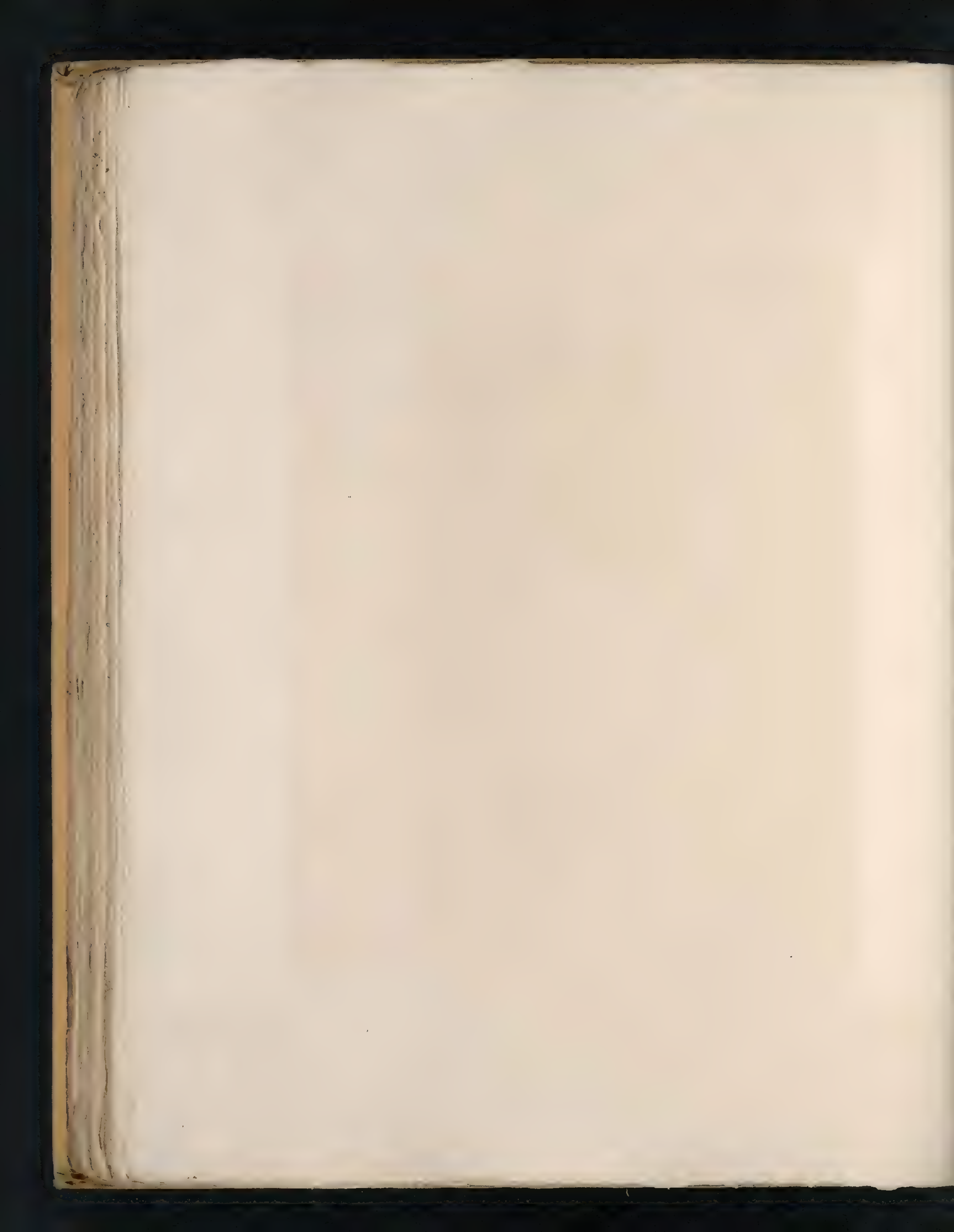
Daubigny.

Flussufer an einem Tage, wo der Fluss, in metallischer Farbe, durch die Landschaft zieht und der Himmel blau mit duftigen weissen Wolken ist. Kühe gehen zum Wasserrand hinab. Oben im Gras sitzt die Hirtin, über ihr erheben sich Bäume.

Die Luft ist voller Hitze; eine Trockenheit, die von der Daubigny sonst meist eigenen Wasseratmosphäre abweicht; und dies macht des Bildes, dessen Terrain und Luft mit grosser Farbigkeit, und das im übrigen mit freier Leichtigkeit behandelt ist, besonderes Merkzeichen.

Bez. Daubigny 1876.





DECAMPS

FELDJAGD

(LA CHASSE EN PLAINE)

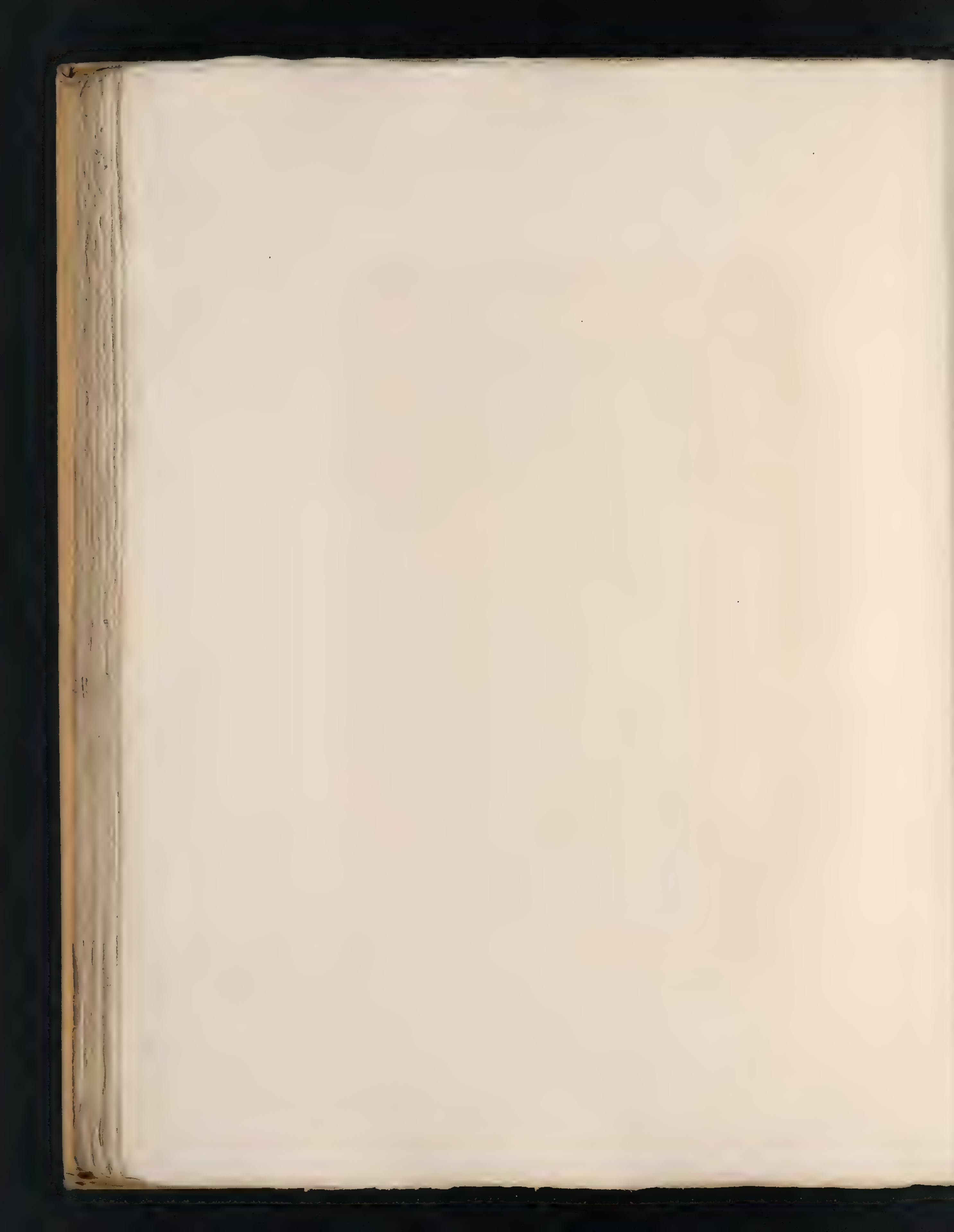
Hohe: 15 Cent.
Breite: 41 Cent.
Pappe.

Decamps.

Eine ganz kahle Ebene: trotzdem ist auf ihr durch feines Spiel des Lichts und zierlichste Behandlungsweise eine grosse Mannigfaltigkeit erzielt. Im Mittelgrunde durchschneidet ein Wolkenschatten die Ebene, der Vordergrund ist von diesem Schattenton verhängt und hinten liegt über der Ebene ein leuchtender Streifen Sonnengolds; auffallend schön ist die Ausführung des Himmels, welche von seltenem Farbenschmelze ist. Die Schatten auf dem Terrain und die Figuren sind mit einem feinen Grau modellirt: so dass man hier an einen Van der Velde denken darf.

Auf der Ebene wird gejagt; in dem Wolkenschatten stehend feuert ein Jäger sein Gewehr ab, in die Höhe, sich dunkel von der Ferne abhebend, während seine Gliedmassen auf dem Theile des Felds, der im Schatten ist, sich mit diesem im Tone verbinden. Neben dem Jäger, in gleichem Schatten mit ihm, ist sein heller Hund, auf dessen Weisse nunmehr ein Halbton fällt. Ein dunkler Hund beugt sich, um zum Fang eines Vogels vorwärts zu stürmen; in grösserer Entfernung sieht man einen dritten Hund, ebenfalls den Niedersturz von Vögeln erwartend, vor dem sonnigen Theile. Links seitwärts ist ein sich schussbereit haltender Jäger zum Flusse gegangen. Sein Hund steht weiter unten. Rechts kommt ein so zierlich in der Linie als in der Malerei behandelter Mann, von freundlichem Humor, wie ihn später Spitzweg zeigte, aufgefasst. Er trägt weisse Mütze und grünen Rock, eine rothe Cravatte, und kommt mit dem Gewehr im Arm und drei Hunden. Ein schwarzer Hund springt, den Kopf in die Luft gerichtet, in weiten Sätzen voraus und jener Stelle entgegen, wo die Vögel niederfallen können, auf die der erste Jäger schiesst. Ein vierter Jäger, in weissem Habit, hell auf dem hellen Grund der sonnbeglänzten Ferne. Hinten ist die Fläche durch Heuschober, einige Bäume und links hinten durch niedrige Hügelketten unterbrochen. Blaue Luft mit leuchtender, überaus vortrefflicher Wolkenkette. Bez. Decamps 1843.





DEFREGGER

STUDIENKOPF

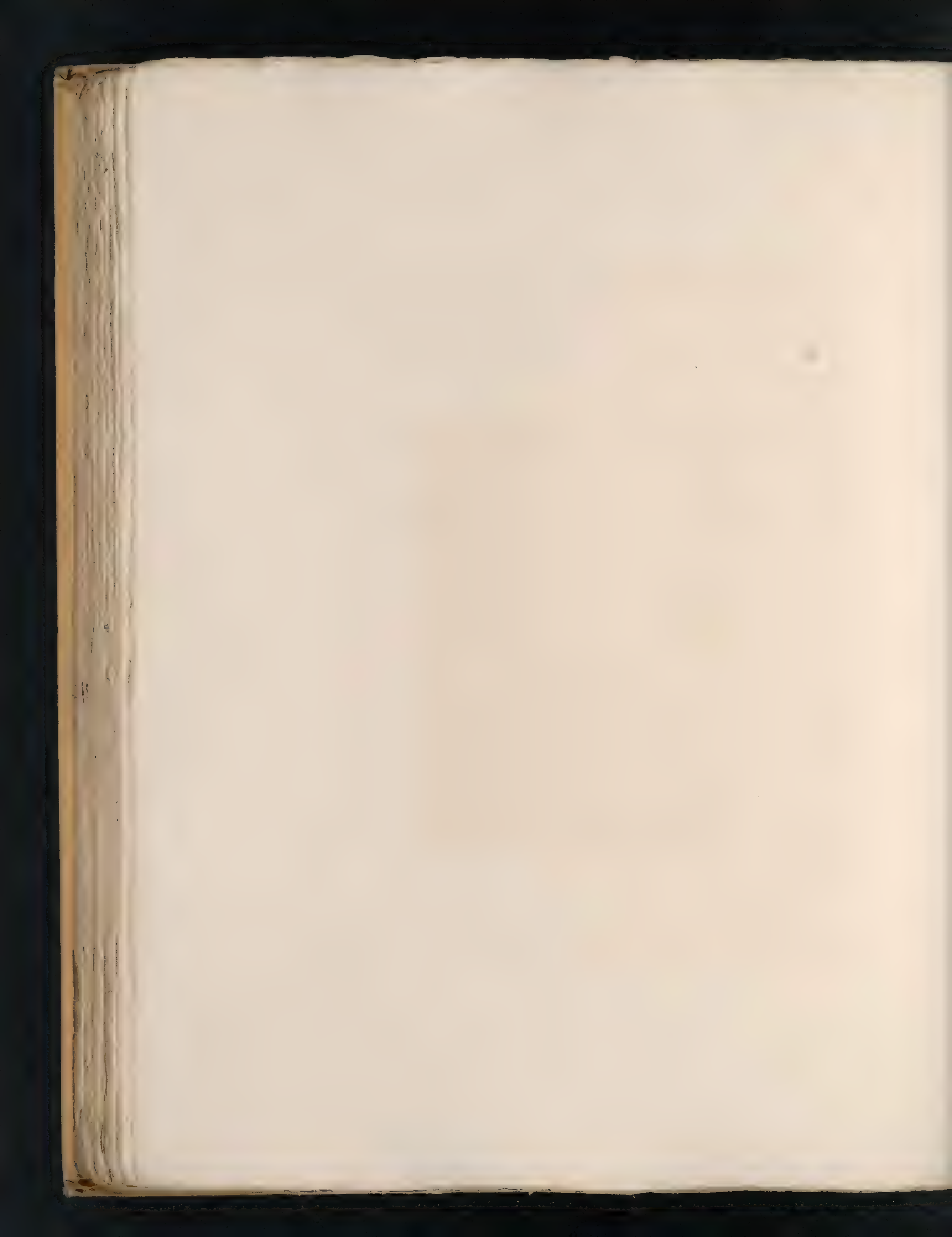
Höhe: 44 Cent.
Breite: 34 Cent.
Holz.

DEFREGGER.

Der Kopf eines Mannes, der viel erlebt hat. Er schaut uns an, mit redlichen Augen im durchfurchten Gesicht, einem Anflug von Stoppeln auf der Oberlippe und am Kinn, den Bart am Ohre stehen gelassen, mit nach vorn fallendem Haupthaar. Leichte Trauer ist in seinen Augen sichtbar, deren ursprüngliche Energie dadurch nur sympathischer wird. Das Licht fällt von der linken Seite, ihn stark beleuchtend. Der Alte ist in eine rothe Jacke und darunter ein braunes Wamms gekleidet.

Bez. DEFREGGER.





DIAZ

LANDSCHAFT

Höhe: 30 Cent.
Breite: 47 Cent.
Holz.

DIAZ.

DIAZ hat Wunderwerke gemalt und einige seiner Landschaften sind durch den Reichthum des Tons, der gleichsam geschmeidehaltig ist und einen sammtenen Himmel und sonnig durchleuchteten Baumschlag bevorzugt, unübertroffen. Häufig erscheinen Figuren dabei, welche liebenswürdig sind, selbst falls sie ohne jene Sicherheit bleiben, die den Figurenmaler von Fach bei der Ausführung von Figuren vor dem Landschaftsmaler auszeichnet. DIAZ ist vorwiegend in der *Farbe* seiner Figuren glücklich, wie er auch im rein Landschaftlichen sein Glück in der Farbe zumeist, im Improvisatorischen hat und durch solches Treffen manchmal ROUSSEAU übertraf, wenn sie beide in ähnlichen Motiven den Wald von Fontainebleau verewigten. In der Landschaft, die uns vorliegt, sehen wir DIAZ sich nicht genug mit der Landschaft thun; er setzt eine Figur hinein, welche er, der Landschaft gleichsam *gegenüber,* die Landschaft betrachten lässt. Sie sitzt ruhend und betrachtend vor einem Seeufer; und jenseits baut sich eine Anhöhe hinauf, mit Bäumen, Sträuchern, Moos und Steinen, eine Landschaft für sich auf, von dem schönsten Reize; diese ist von DIAZ besonders gepflegt und die Bäume in ihr mit zum Theil schon gelbem, herbstlich gesättigtem Laub stehen prächtig in der Luft, unten im Grase sonnt sich ein einzelner grüner Baum. Laub und Moos, Steine und Baumstämme spiegeln sich im See, von dessen hierdurch verdunkeltem Wasser nun sich die Frauengestalt mit GIORGIONE'scher Farbe vorne abhebt. Ihre Hand stützt sich auf das Knie, den Kopf wendet sie zum Wasser. Ein blaues Gewandstück liegt über ihrem Knie, ihr schöner Körper leuchtet. Und sie sitzt für sich; sie füllt *allein,* als Gegengewicht gegen den Hintergrund, ihre Stelle aus, während links und rechts Baumcoulissen sie, die im Bild ein Bild ist, einschliessen. Die Bäume werden auf

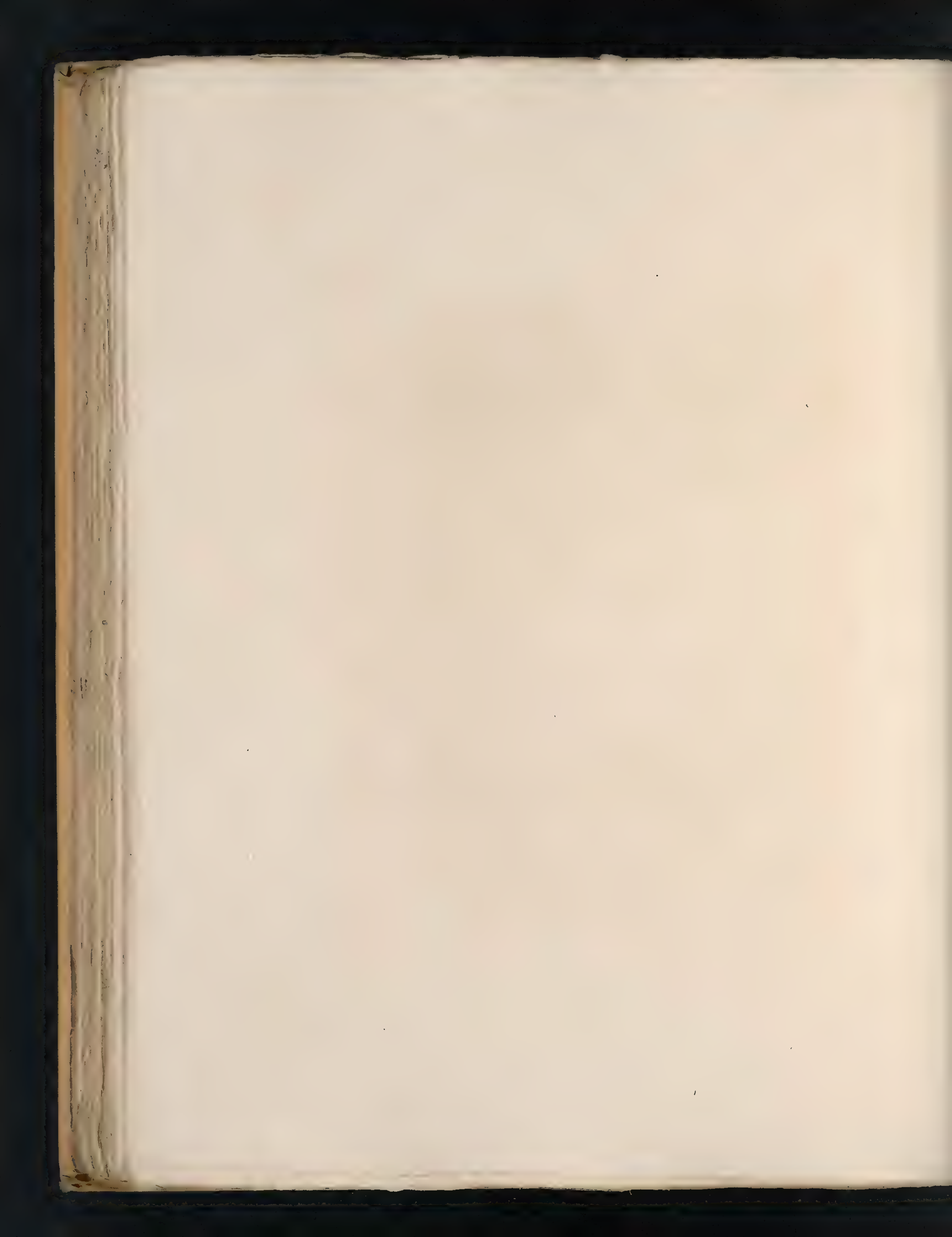
der linken Seite beschienen, dort schimmern ihre Stämme, das Licht bricht durch die Pfade und liegt auf den Flächen moosbewachsener Felsen. Die Zweige und Blätter stehen dem Innern zu, kreuzen sich auf dem Firmament, klar gegen die Sommerluft, deren Glanz nach unten hin zum warmen Weiss gesteigert ist. Eine leichte Wolke erhebt sich über dem jenseitigen Hügel.

Der Tag am bebuschten See ist so wonnig, dass sein Bild fast märchenhaft wirkt. Märchenhaft mag auch der Schönen zu Muthe sein, welche uns fast den Rücken wendet und im Grase sitzt. Wie sich bei ihr Haar und beschattete Wange mit dem halbdunkeln Wasserton vermischen und das Fleisch leuchtend in der Mitte des Bildes herausspringt, ist, indem man die coulissenartigen Bäume als Seitenwände auffasst, sie selbst fast wie die untere *Rosette* eines Rahmens, der ein jenseits des Sees erst so recht beginnendes Bild umschliesst. Wirksamer durch den es einfassenden Vordergrund, lässt es nun seine flimmernde Farbe, seinen zitternden Baumschlag in die klare Luft tauchen, von Atmosphäre umhüllt. Zitternden Baumschlag bringt so mühelos wie DIAZ wohl keiner hervor; wenn DIAZ seine gute Stunde hat — und er hatte gute Stunden, als er an diesem Bilde arbeitete, — kann er in Bezug auf dessen Behandlung sogar über ROUSSEAU Herr werden. Denn eine ganz sorgenfreie Natur hat er als Künstler (wodurch auch die Flachheit, die seine Figuren häufig haben, und seine fast ausschliessliche Wahl von *Frauen* zur Staffage sich erklären mag), während ROUSSEAU immer ein Künstler war, so sehr vom Ehrgeiz, das Allerbeste zu schaffen, durchdrungen: dass er dadurch manchmal zu weit geht, zu kleinlich werden kann. Beide haben, jeder durch verschiedene Gründe, Werke hinterlassen, von denen ein Theil nicht gut ist und die den Eindruck der Meister vermindern. Stört es besonders bei DIAZ, wo die Zahl solcher Arbeiten die guten fast überwiegt, so lässt es uns zum Ersatz diejenigen

Werke dieses enchantirten und enchantirenden Künstlers, wo sich der Leichtsinn etwas eingeschränkt zeigt, doch des Meisters gleichsam göttliche Farbenschönheit ohne den Raub des Studiums blieb. Denn eben wegen ihres die Mühe und das genaue Studium scheuenden Charakters ist seine Malerei so schön und schimmernd — seine Farbe, die spontan ist, ist so schön: *ihretwegen* hält er sich in gleichem Range mit seinen Genossen «von Fontainebleau»; sie lässt aber auch den Rang, den ihm die Tradition einräumte, als vollkommen berechtigt erscheinen.

Bez. N. DIAZ.





DIAZ

BADENDE

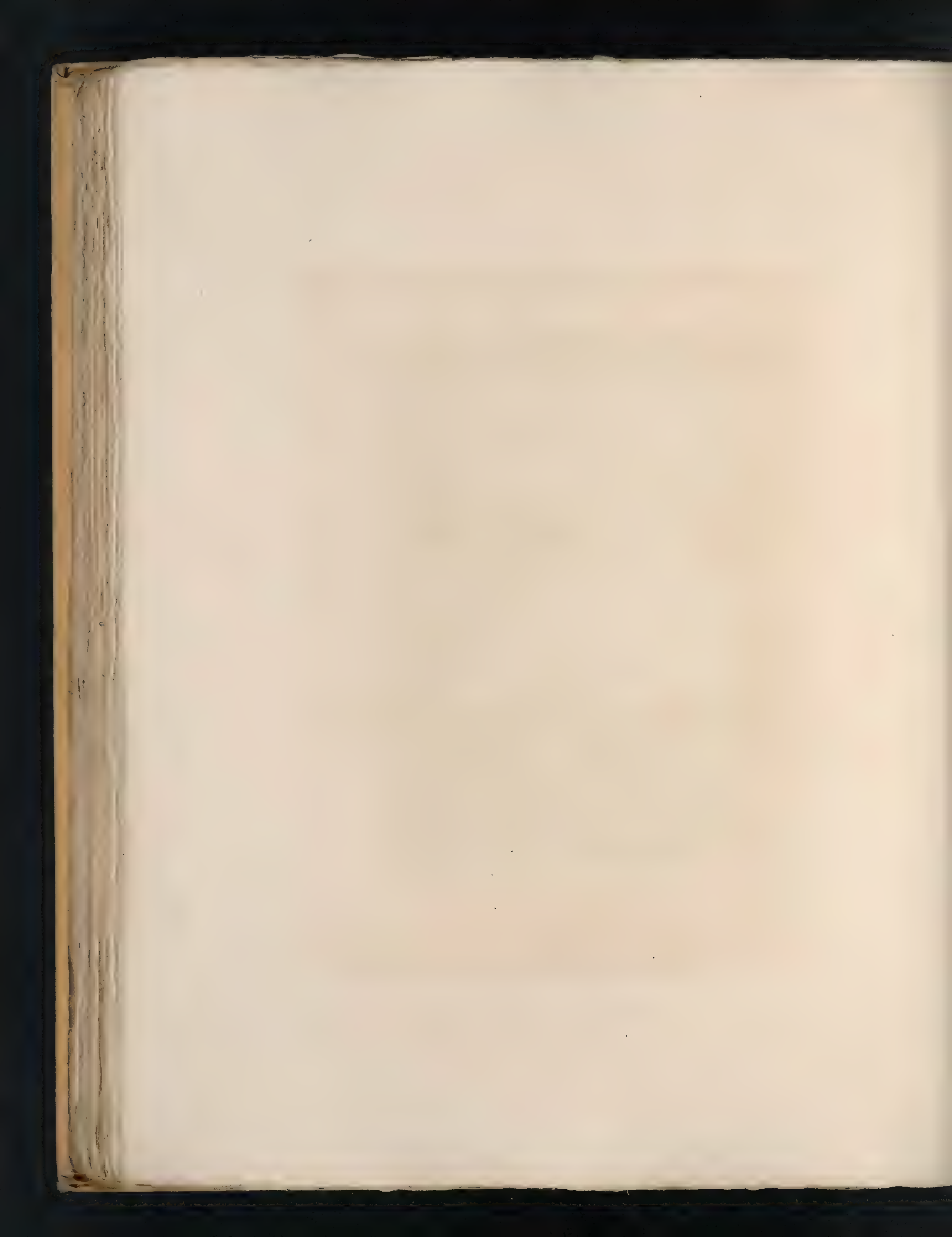
Hohe 40 Cent.
Breite · 32 Cent.
Leinen.

DIAZ.

Eine Badende in einer ebenso wie sie traumvollen und verschwebenden Gegend. Unter Baumstämmen; im letzten Lichte der Sonne; als letzter lichter Fleck in der Natur. Ihr weisser Körper nimmt die letzten Strahlen des untergehenden Gestirns auf. Auf einer moosigen Waldbank sitzt sie von leichtem Schleier umwallt, und scheint an ihrem rechten Fusse, dessen Zehen den Sonnenstrahl fangen, etwas Ungehöriges, eine kleine Hautschürfung, zu gewahren. Das rechte Bein über das linke geschlagen, merkt sie auf etwas auf, das ihre körperliche Schönheit angeht. Sie ist keine Intelligenz: sie ist nichts als schön. Unter ihrer niedrigen Stirn thronen keine Gedanken, die Lieblichkeit ihres Munds, die Schönheit ihres entfesselten Haars, ihre weiche Sprache müssen genug sein. Sie gehört dem Geschlechte jener Nymphen an, deren Name von den Griechen, deren Formen- und Farbenprincip aber von den Italienern stammt und welche darzustellen nach CORREGGIO's, GIORGIONE's und TITIAN's Vorgehen, RUBENS mit vlämischer Schwere von neuem unternommen hat. Diese Schwere ist hier nicht mehr: der legère Franzose, dessen Geschmack dem ALFREDS DE MUSSET begegnen mag, ist zu den Originalen zurückgekehrt, den liebenswürdigen classischen Italienern; und wie die Vision eines Venezianers oder auch des CORREGGIO überkam es den Maler, als er, ein Kind unserer Zeit, in seiner Werkstatt diese antike Nymphe, in einem Zauberwalde an der Quelle badend, — für sein und unser Vergnügen wiederholte.

Bez. N. DIAZ, 62.





DUPRÉ

DIE EICHEN

Höhe: 49 Cent.
Breite: 74 Cent.
Leinen.

Dupré.

Dupré's Anfänge waren im Salon von 1831, zugleich mit den Anfängen des heroischen Zeitalters der französischen Malerei; Roqueplan wie Decamps drängten sich um Delacroix; Rousseau erschien in Gegenwart der Schüler von Valenciennes; Dupré hatte zwei Bilder geschickt und man wusste noch nicht, welchem Heere er sich anschloss. Er hatte nicht wie Rousseau am « Concours » um den « Paysage Historique » sich betheiligt; durch seinen ersten Lehrer war er nicht weit gebracht worden. Er hatte so klein angefangen, dass er für einen Uhrmacher thätig war. Auf Holzdeckel malte er für ihn Alpenlandschaften, mit einem Glockenthurm natürlich, in den eine wirkliche Uhr eingesetzt wurde; die Wirkung aber war nichtsdestoweniger ergreifend, wenn die Uhr zu schlagen begann für das Dorf, welches unter seinen gefirnissten Bäumen sauber dalag... Solche Dörfer, solche Bäume, die unter eines Glockenthurms mit wirklicher Uhr Schutze standen, waren Dupré's Anfangsleistungen.

Seine wahren Meister waren abgesehen von der Natur die *englischen* Landschafter, nebst Hobbema und Ruisdael. 1835 hat er mit einer Landschaft aus der Umgebung von Southampton seinen ersten Erfolg erzielt, von da ab hat er in der ersten Reihe der Landschafter gestanden. Seine Werke kündigen sich von weitem durch die Macht ihrer Farbe, ihre pompöse Wucht an. Niemand hat in leidenschaftlicherer Sprache mächtigere Empfindungen ausgedrückt. Niemand verstand es besser als er, wie sich Theodore Rousseau ausdrückte, die Kräfte eines Bildes zu condensiren, zu verdichten. Mochte es ihm immerhin vorkommen, dass er den Stoff in wüthenden Impastirungen zermalmte; oder mit zu viel Eifer das Ganze um Eines Effectes wegen stimmte, färbte, vereinfachte. Mochte er hier und da vergessen, dass die Thiere, mit denen er seine Landschaften

bevölkerte, klare Gliedmassen haben müssten — immer war so viel Ueberzeugung in seinen Landschaften! Ein edles Gefühl für die Luft- und die Erdarchitectur; die Pläne und der Horizont, dann der Himmel, «dieses merkwürdige Chaos», wurden hervorgehoben. Der Himmel war die Seele seiner Landschaften; mit besonderer Begeisterung wandte ihm sich sein Pinsel zu. Man kann in vielen von DUPRÉ's Gemälden sehen, wie er es verstanden hat, in die Himmel das Licht eintreten zu lassen voll von Tiefe und Macht; und er liebte die Himmel so, dass er den Horizont seiner Bilder oft hinunterdrückte, um mehr Platz, um allen Platz für den Himmel zu haben; und mit einer Weichheit des Empfindens ballte er die Wolken wie etwa ein Schwermüthiger mit Wollust, am Flügel sitzend, das Pedal tritt bei BEETHOVEN'schen Adagios. Ein gewaltiges, gerundetes Pathos, eines Redners Stimme — fast eines Rhetors, ist in seiner Brust. Aber seine Liebe war echt, wenn auch ihr Ausdruck manchmal übertrieb; eine grosse, wahre Begeisterung entschädigt für die nicht jedesmal erreichte, bisweilen kaum *intendirte* Wahrheit: mehr Romantiker als alle die andern der Schule von Fontainebleau, lebte er am längsten von ihnen und wurde der letzte Romantiker überhaupt. Er hatte nicht die einfache Wahrheit der Natur. Aber was ist die reine Wahrheit der Natur? Immer sehen wir sie gefärbt, durch unser Glas: und so darf uns auch DUPRÉ gefallen, der sie in *herrlichen* Gläsern sieht. Er malt Hymnen; Hymnen über die Schönheit des Lichtes, über die Contraste, über dramatische Wolkenbeleuchtungen; im Fortissimostil phantasirt er über den Sturm, der die Eichen durcheinander schüttelt, indess, mit gepeitschter Mähne, ein weisses Pferd im Waldteich trinkt. Er ist Romantiker und interessirt sich für das Drama.

Auf der Landschaft, welche vorliegt, sieht man den Himmel in tiefen Farben und mächtige Wolken wie im Zorn geballt ziehen vorüber. Der Vordergrund trägt einige wenige, doch bedeutende

Eichen; der Horizont ist niedrig genommen; der Eindruck der Kraft und der der Zusammenfassung der Problems ist dadurch vermehrt. Und es ist ein solches Stück Land ein Hintergrund, wie ihn die alten Meister des Malens für ihre Portraits von Männern in ganzer Figur geliebt haben. Denn ein Ausblick in die Weite der grossen Empfindungen, wichtiger Entscheidungen, entspricht nur dem grossen Stil der Maler aus jenen Zeiten. Wie es möglich wird, dabei an die Hintergründe der grossen alten Meister zu denken, so ist nur ein Schritt zu der weitern Erwägung: dass DUPRÉ's Landschaften — wie Hintergründe überhaupt sind. Den Vordergrund bilden unsere Seelen, mit ihren Kämpfen oder mit ihrem verklärten Ausruhen; im Hintergrund spielt die DUPRÉ'sche Landschaft als begleitendes Orchester mit... Für uns geben Sturmlandschaften von DUPRÉ, wiewohl sie im Bilde ihren Vordergrund haben, im Ganzen nur einen Hintergrund ab; der Maler selbst ist es, der uns diese Rolle durch seine Subjectivität aufdrängt, welche Vorder- wie Mittelgrund der *Stimmung* rücksichtslos opfert. Wenn in anderen Gegenständen bemerkt werden kann, dass Manches, was früher nur des Hintergrunds für werth gehalten wurde, die landschaftliche Natur zum Beispiel, in der neueren Malerei zum Vordergrundsthema erhoben wurde: so giebt DUPRÉ selbst seine Vordergründe wie Hintergründe. Nicht allein durch seine etwas summarische Behandlung tritt dies hervor, sondern auch dadurch, weil er seine Landschaften Klänge mehr, als objective Portraitschilderungen der Gegend sein lässt. Mehr für Eindrücke als für Details ist DUPRÉ empfänglich und *sonor* ist das Wort, mit dem man im Ganzen die Art, Eindrücke wiederzugeben, bei DUPRÉ bezeichnen kann. Man glaubt die Accorde eines Largo zu hören; in seinen Meerbildern rollen die Wogen; es ist aber immer ein Rauschen wie von weither gehört. Diese Bilder sind vielleicht etwas weniger — und sicher auch *mehr* als Bilder: sie predigen; sie reden; sie verkünden Naturphilosophie von der Art JEAN JACQUES ROUSSEAU's.

Bez. J. DUPRÉ.





DUPRÉ

DIE BRÜCKE
(LE PONT)

Höhe: 60 Cent.
Breite: 50 Cent.
Leinen.

DUPRÉ.

« Un pont de bois, sur un ruisseau sans profondeur et plein de « cailloux; derrière ce pont s'élève un grand arbre dont la verdure « sombre est trouée par places, les éclaircies du feuillage laissant entre- « voir le ciel clair. Un enfant en chemise blanche tenant une gaule « à la main, un autre en chapeau de paille animent la rive gauche. « A l'horizon se découpent, sur la droite, quelques silhouettes d'arbres; « des nuages sombres et bas semblent rouler sur le ciel d'un jaune « éclatant et silloné, vers le haut, par des nuages opaques frangés « de lumière.

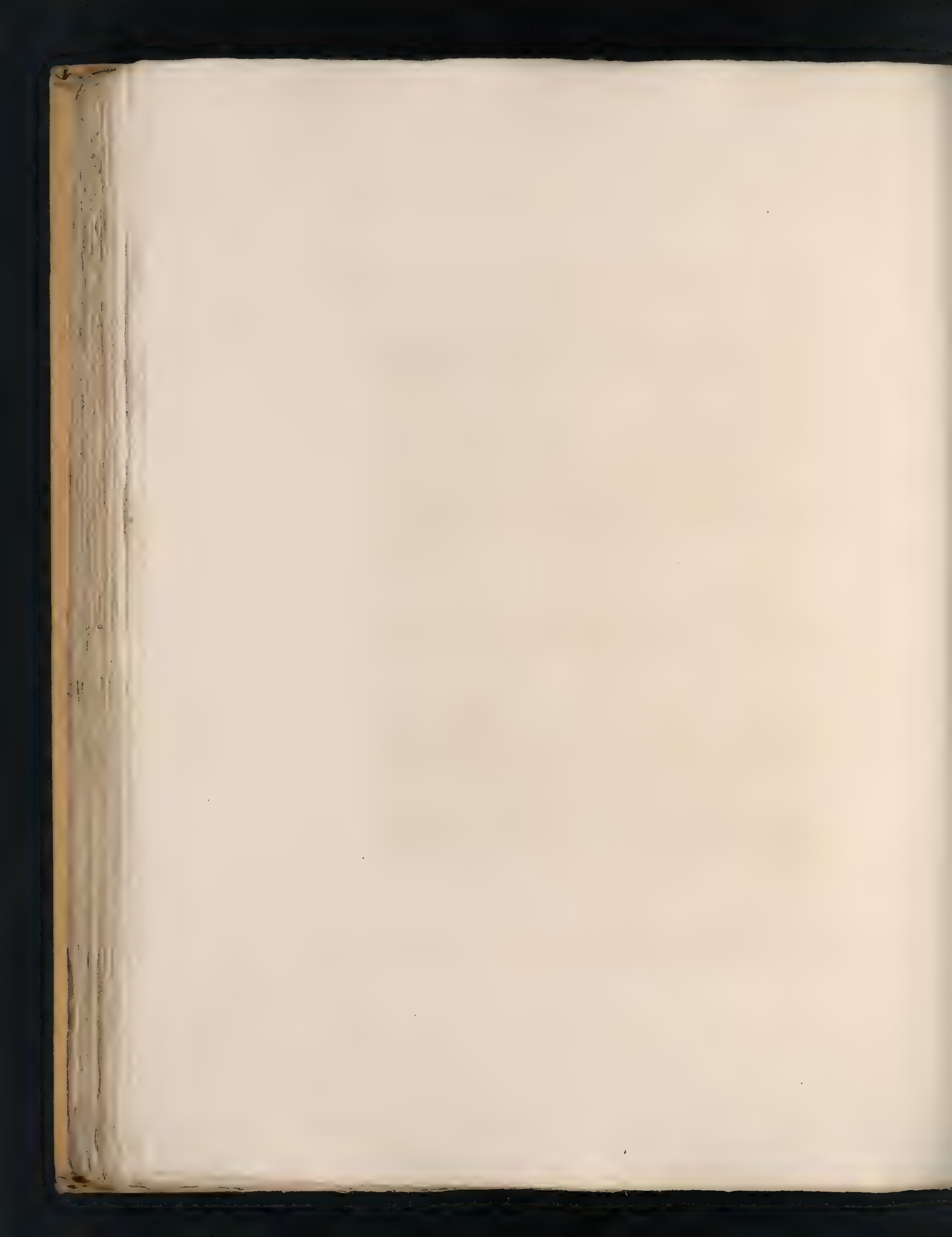
« L'eau rare du ruisseau réfléchit la nue tourmentée et multi- « colore, et la lumière court, inégale, mais partout éclatante, sur les « faces aiguës des pierres.

« Peint en pleine pâte dans une tonalité pleine d'éclat. Grande « impression de puissance et de calme. — Une des œuvres les plus « célèbres de DUPRÉ. »

Beschreibung von A. SILVESTRE im Katalog der Sammlung LAURENT-RICHARD 1873. Vorher Sammlung BOYARD, Sammlung MARMONTEL, Sammlung des Prinzen von AQUILA, Sammlung LAURENT-RICHARD. — Altberühmtes Bild, wo die Abendglut, ihren Glanz selbst in die Krone des Baumes tragend, herrliche lyrische Klänge erzeugt.

Bez. JULES DUPRÉ.





FROMENTIN

BEDUINEN IM WALDE

Hohe: 36 Cent
Breite: 27 Cent
Holz.

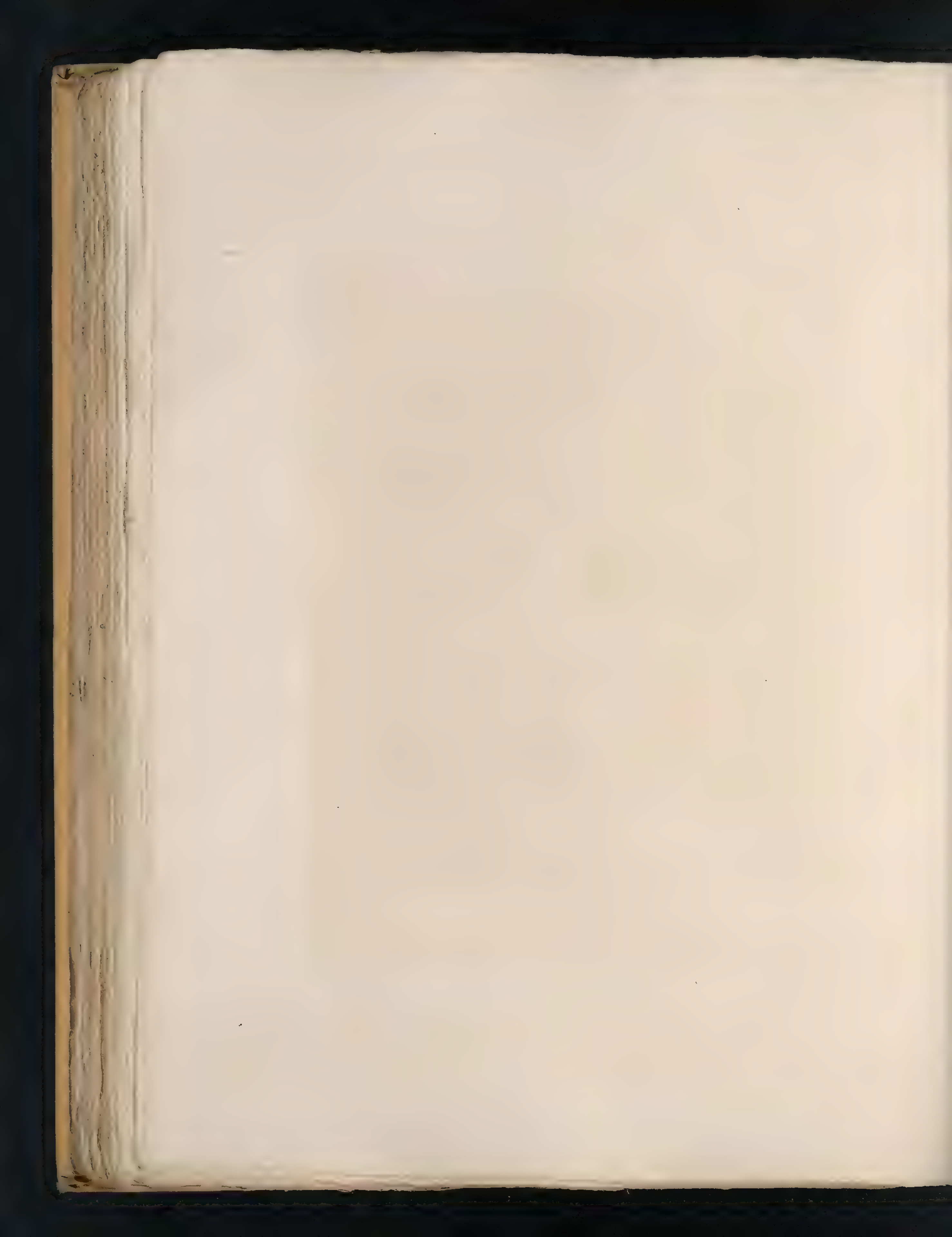
FROMENTIN.

Zwei arabische Reiter, auf Schimmeln, im Walde haltend. Die Hauptperson, in der Mitte, den Blick zu Boden gerichtet. Ihm zugekehrt, so dass wir sein Pferd im verlornen Profil, sein Haupt im Profil haben, sein Gefährte, wartend. Weiter zurück, im Waldesdunkel, zwei braune Pferde, auf deren einem ein Reiter, dem ein Mann in blauem Gewande eine Meldung macht. Die Reiter sind in weissen Mänteln. Nur Gürtel und Aermel zeigt der Mittlere in Orange. Durch den sehr schön behandelten, dunklen Baumschlag bricht auf einigen Stellen, discret wie Alles auf dem Bilde, das Licht.

Schmiegsam in seiner Malerei, elegant in der Form von Menschen und Thieren, ist das Bild pittoresk fein, und in der Art, wie der Hintergrund mit dem durchsichtigen, sehr dunkelgrünen und dennoch zarten Baumschlag behandelt worden, nicht ohne Beeinflussung durch die Kunst der classischen Genremaler.

Bez. EUG. FROMENTIN. 67.





J. L. GÉRÔME

DIE JUDEN AN DER TEMPELMAUER

Höhe: 91 Cent.
Breite: 69 Cent.
Leinen.

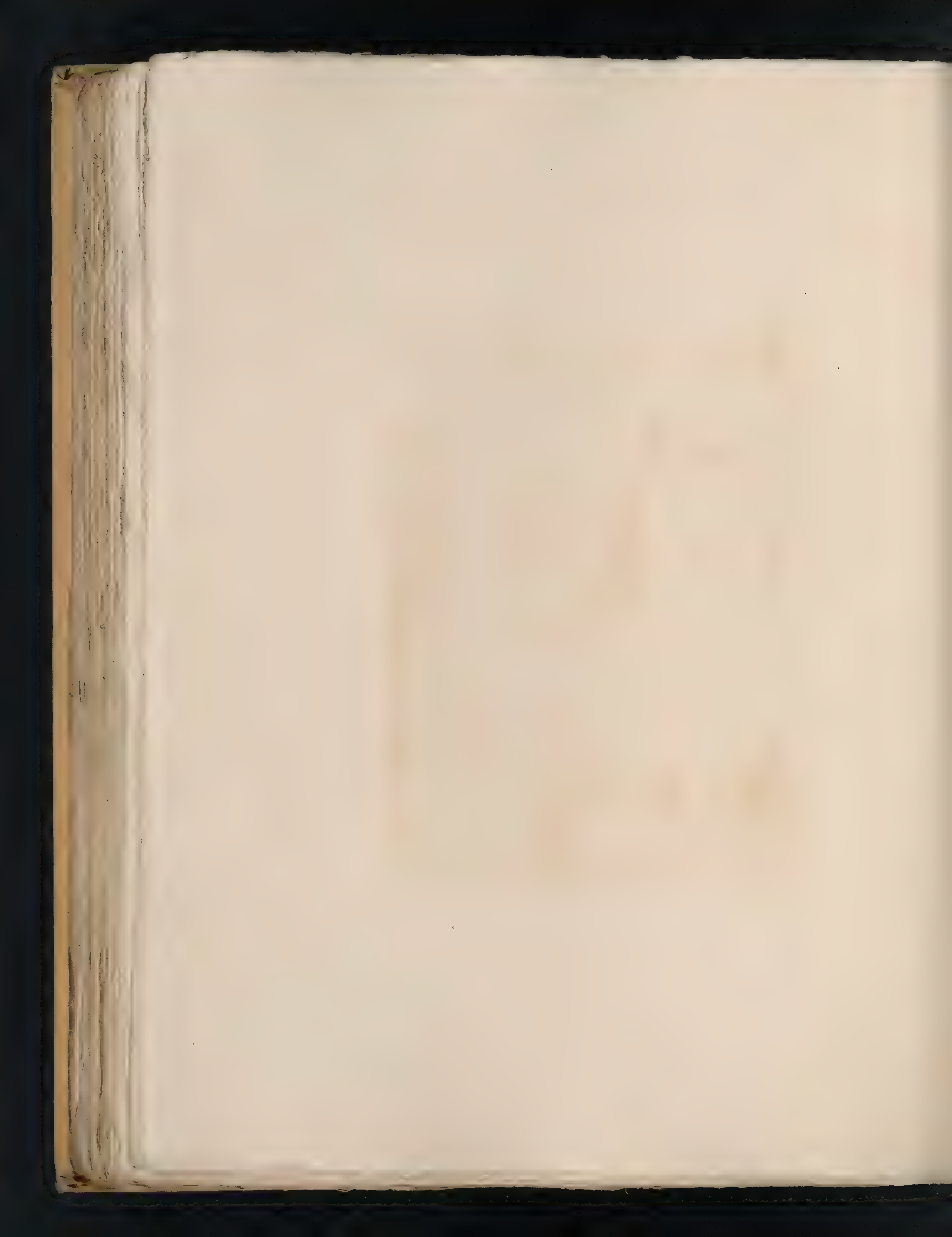
GÉRÔME.

Einen grossen Fleiss besitzt dieser helle, leichte, sichere — nichts Hinreissendes besitzende, gewandte Künstler. Er ist erträglich wegen seiner Intelligenz; er ist im Besitz feiner und mitunter geistreicher Ideen; aber er erwärmt nicht, weil seine Wirkungen auf Anregungen beruhen, die nur unsere Köpfe empfangen.

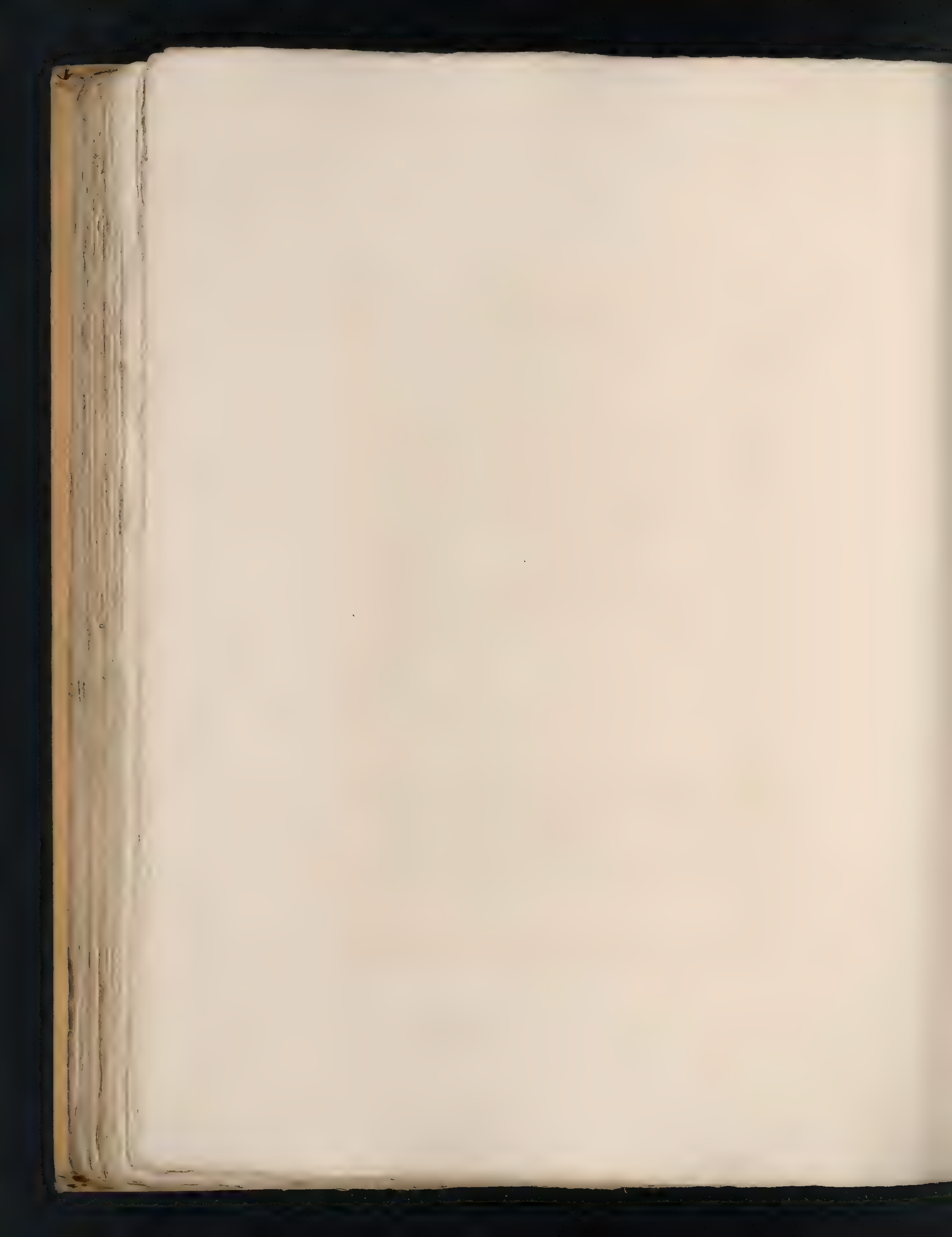
Auf diesem Bilde stehen die Israeliten in sich gekehrt und betend an der Tempelmauer zu Jerusalem; sie halten die Hände auf die Steine gedrückt oder den Kopf an die Mauer, oder betrachten, mit einigem Abstand von der Mauer, dieses erhabene, steinerne Monument; sie öffnen die Finger unbewusst in vorwurfsvoller Klage; Andere, weiss gekleidet, stehen in ruhigerer Trauer, in schönerem Faltenwurf, und lassen die feinen Glieder der syrischen Juden errathen. Alle aber sind mit ungeheurer Ausdauer, mit Sorgfalt in allen Theilen, von Seiten des Malers durchgebildet. Keineswegs nur gezeichnet, sondern selbst in ihrer Farbe gegeben: doch nur in der Localfarbe, nicht im mindesten mit einer bei dem Maler etwa erwachten coloristischen Freude. Jedoch ist jeder Stein mit dem, was in ihn eingegraben ist, jedes Krautbüschel, welches aus den Rillen wächst, jede Rille in der Mauer und jeder Stein, mit welchem der Boden gepflastert ist, mit Freude und Ausdauer gemalt. Sämmtliche Steine, bis oben hinauf (wo an einem von ihnen, als wäre es von altersher so, mit Zierlichkeit geschrieben steht: J. L. GÉRÔME) alle Steine, bis hinan an den blauen, tiefen Himmel, sprechen. In der vortrefflichen Ausführung dieser stummen Glieder spricht sich das Bild aus; eine Beredsamkeit durch Schweigen, und bei welcher nicht den Menschen das Wort gegeben ist. Es ist ein witziger, sogar geistvoller Gedanke des Malers gewesen, der in ihm erwachte durch sein ruhiges Temperament. Er sagte sich: so, nur so kann ich Emotionen

hervorrufen — durch höchste Kälte und Raffinement. GÉRÔME ist zu einer etwas philosophischen (wenigstens eher philosophischen als ästhetischen) Denkart über die Kunst gekommen. Er will *durch* sie wirken und Ideen aussprechen, oder sie zu stofflichen Erregungen benutzen, nicht für die Kunst selber malt er; er will interessiren — durch seinen Stoff und eine ganz kalte Behandlung desselben; und weil er das «Was» durch ein merkwürdig gutes «Wie» adelt, so kann ihm der Rang, unter den Malern nicht ganz reinen Schaffens hoch zu stehen, nicht bestritten werden. Er thut, was er kann — und so gut, als er es kann; Gefühl zu haben, ist ihm nicht gegeben: so heuchelt er es auch nicht. Vielmehr nüchtern, wie er ist, erfreut er durch Exactheit; und als geistreicher — nicht sensitiver — Kopf durch den Witz feiner Antithesen. Dies ist ein Bild, sagt er — und malt Steine; aber klug hat er den Stoff ausgewählt, so dass die Steine in der That ein Bild bilden; wie ein kalter, aber überaus geschickter Rhetor, oder ein Scribe, oder ein Sardou hat er sich verdient gemacht. Ausserdem jedoch hat er ein neues Gebiet entdeckt — oder er hat es wenigstens vervollkommnet: das Ethnographische in den Bereich der Kunst zu ziehen. Gewiss hat das erst in unsern Tagen geschehen können, da erst in unserer Zeit die Kenntniss der culturgeschichtlichen Details vervollkommnet wurde. Die Freunde des Studiums der verschiedenen Stammestypen können auch an GÉRÔME's Bildern Freude haben — überdies kann sich für sie interessiren, wer die Behandlung tragischer Stoffe durch modernen Esprit liebt. GÉRÔME füllt nach zwei Seiten seine Stelle aus, und was ausserordentlich zu GÉRÔME's Gunsten spricht: dieser Platz ist derselbe, den er von Anfang an zu erlangen und einzunehmen trachtete: daher er selbst sein bester Kritiker — und in weiterer Folgerung ein eben so bescheidener als rechter Künstler gewesen ist.

Bez. J. L. GÉRÔME.







THOMAS HERBST

BAUERNFUHRWERK

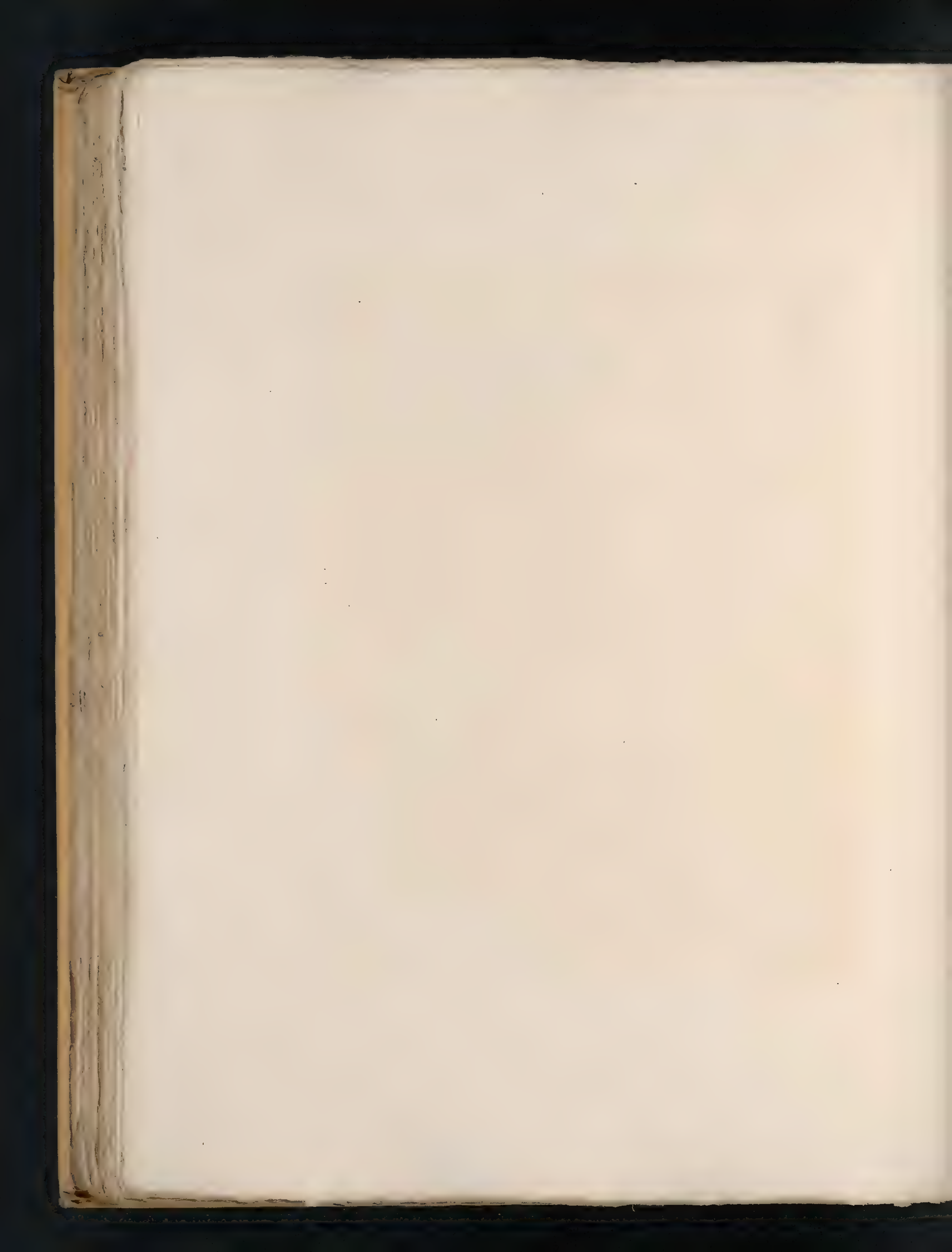
Höhe: 37 Cent
Breite: 51 Cent.
Leinen

THOMAS HERBST.

Dorfstrasse im Regenwetter. Der Boden ist aufgeweicht und die Nässe spiegelt Personen und Thiere; Hühner stehen herum und Sperlinge picken, und zwei Pferde, ein Fuchs und ein Schimmel, halten vor einem Bauernfuhrwerk still. Auf dem Fuhrwerke ein Mädchen, das der gemüthlichen Unterhaltung zwischen einem reitenden Bauern, der die Pfeife aus dem Munde nahm, und einer Frau mit einem Kinde zuhört. Das Mädchen stemmt die Arme in die Hüften; bei der Frau steht ihr kleiner Sohn. Eine Unterhaltung findet gleichfalls zwischen einem Füllen, das hinter dem von dem Bauern gerittenen Pferde steht, und einem Dorfhunde statt. Hinten ist die Aussicht in's Freie; man bemerkt eine Frau mit ihrem Kind und einem Hunde, sich gegen die Luft abhebend. Rechts von ihr und in etwas grösserer Entfernung auch auf der andern Seite, steigen Bäume in den regennassen Himmel; neben letzteren schliessen niedrige Bauernhäuser mit tiefdunklen Dächern und weissen Mauern das Bild ab.

Bez. T. HERBST 76.





F. A. VON KAULBACH

FLORA

Höhe: 100 Cent.
Breite: 55 Cent.
Holz.

Fritz August v. Kaulbach.

Die Sträucher wiegen sich, sind mit Tauperlen geschmückt und alle Bäume blinken; die Luft schwebt, und in ihr eine schlanke Frau. Unter leichten Dämpfen liegt der Weiher. In hellgrauem Buschwerk fällt uns ein dunklerer, *dorniger* Busch auf, mit einer tiefrothen Blume; und ganz vorn, seine Zweige zurück- oder aufwärtsbiegend, sie bald in den Dampf hineinsteckend und bald durch den Dampf hindurchführend, so dass sie jenseits wieder hervorbrechen, — in jeder Form und Richtung aber graciös, — windet sich ein Strauss von Blüthen. Gleich einer Arabeske sich schmiegend, gleich einem Gedichte flüsternd. Mit röthlichen Blüthen oder noch zarteren violetten. Oder mit weissem Blüthenschnee; so schimmert er, haucht er leise und athmet. Als ob die Blüthen Gesandte sein sollten, schickt er einige in die Höhe, wo die schlanke Frau schwebt; andere streckt er wie eine Brückenspannung über den Weiher; noch andere lässt er nach unten verklingen, wie letzte Schwingungen des Gefühls, die verhallen. Zwei Blüthen, von einem zarten und geheimnissvollen Gelb, sieht man im Weiher treiben, dieser ohne einen Luftzug, träge, träumerisch, ruht im Schilfe. Dicht darüber bewegt sich ein Schmetterling... er rührt das Wasser mit seinem Flügel, sein weisser Wiederschein zittert darin... Träumend wiegt sich das Schilf, und bleich; *decolorirt*, bang, gewitterhaft erschauernd; das Wasser erzittert hier und da wie in zurückgehaltener Regung: und alles ist gleichsam in seine eigene Farbe zurückgesunken vor Erwartung, voll Lauschen. Denn es kommt das Ungewöhnlichste: die Blumenkönigin, Flora selbst schwebt über aller Häupten. Wie Weihrauch aufsteigende leichte Dämpfe geben ihr den Weg an; zugleich hüllen sie sie in ihre eigene Sphäre und trennen sie vom Weiher. Und mit grauen, strahlend grossen Augen lächelt die Königin, wie eine

Knospe, die sich öffnet; glitzernd trägt sie in den Händen eine Guirlande; ein gelbes Gewand (von dem die zwei Blüthen im Wasser gleichsam herabgefallen scheinen) fasst ihre Glieder zusammen, welche jung, edel und schlank sind; weisse Schleier hüllen ihr, die zephyrleicht schwebt, Kniee, Brust und Arme theilweis ein, wie ein Flaum über sie hingehaucht. Und im Vordergrund der Blüthenstrauss, welcher ohne Ende und Abschluss ist; die Schilfgräser, deren Enden man, doch deren Anfang man nicht sieht, sie *fassen* die Göttin *ein*; sie erläutern sie, gleich als ob diese eine Vignettenfigur wäre: als ob sie etwas nur Gemaltes, eine Illustration aus dem galanten Jahrhundert wäre. (Im achtzehnten Jahrhundert war die Kunst illustrativ und that Vignettendienste.) Wie eine Illustration (irgend eines Liedes) ist das Bild in zarter Malerei ausgeführt. Zierlich und voll einer leichten Sinnlichkeit flattert ein Geist, wie der WATTEAU's, dadurch hin und scheint hier wieder zu erwachen: ein Püppchen von glatten koketten Gliedern und zartem Blut; eine Landschaft von dem feinsten Grau; Blüthen und ein heller Himmel entstehen.

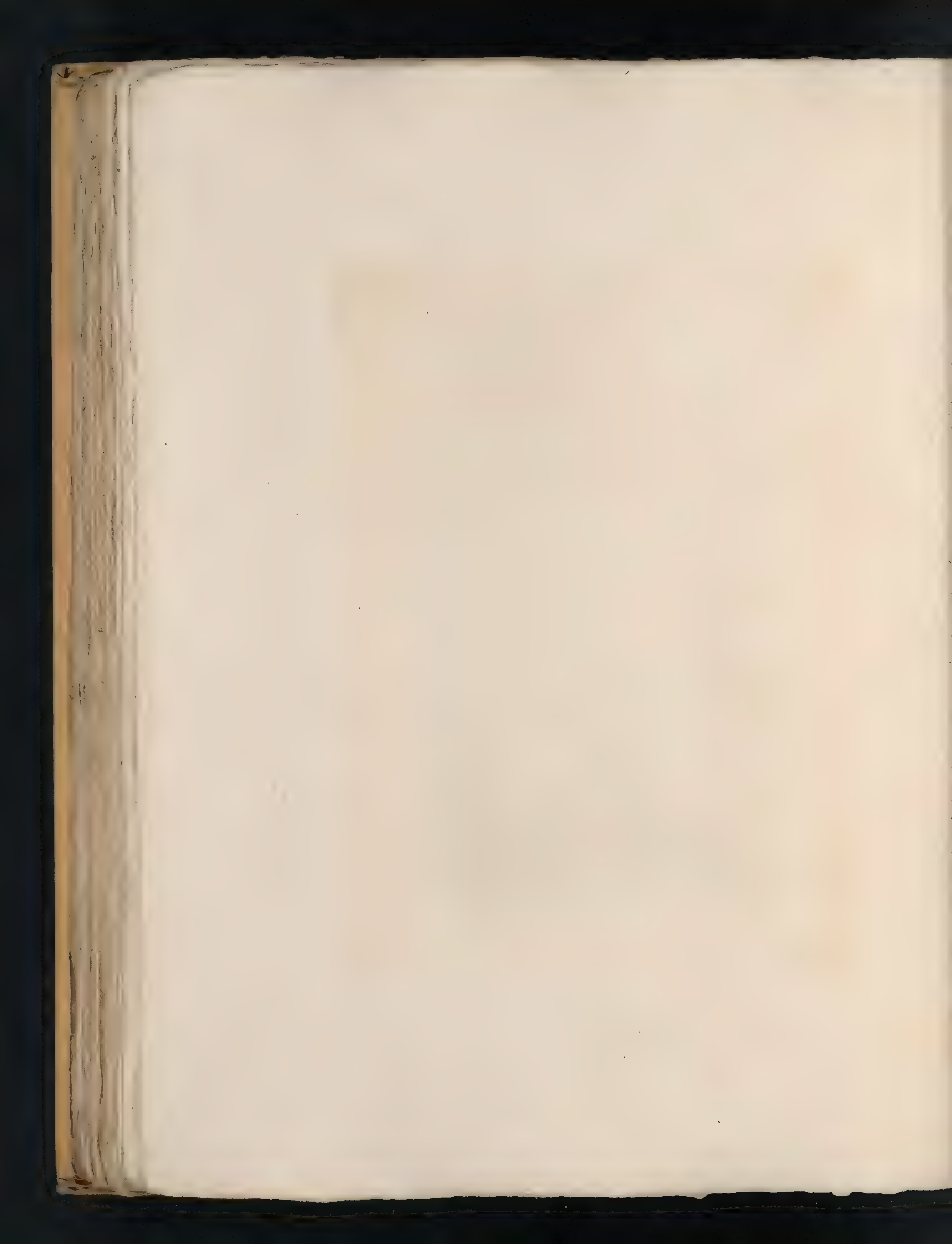
Doch — regte die Epoche WATTEAU's, die Zeit zärtlicher Huldigung vor dem französisch Weiblichen den Gedanken des Bildes auch an, so ist es trotz dessen, und zwar durch das Lebensgefühl welches in seiner Malerei athmet, seinem Verfertiger zum Trotz, vielleicht ohne seine Absicht, zu einer zeitgenössischen Schöpfung geworden. Diese Flora ist ein modernes junges Mädchen... mit modernem Empfinden... mit modernem Nervensystem! Und da sie mehr in Zartheit als in voller Plastik geschaut wurde; und da ihre Farbe in entfärbten «dix-huitième siècle»-Tönen spielt: so sieht man, dass sie zugleich in das *Gewand* der Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts gekleidet wurde. Doch nur in das Gewand; die Göttin selbst ist bei uns, von uns und aus unserer Zeit. Nicht WATTEAU, nicht ROCOCO ist das Bild: nur der Schmelz des ROCOCO ist über die Psyche einer modernen — jeune fille gegossen. Jeune fille. Denn man kann nicht ganz — Mädchen sagen. So völlig ist KAULBACH von dem Ideale WATTEAU's bis in unsere Zeit nicht vorgedrungen,

dass man Mädchen sagen könnte. Doch ist es schon recht viel, dass er vermocht hat, von dort heran, aus jener weiten, weiten Ferne bis zu einer modernen jeune fille — beinah bis zu einem modernen Mädchen, zu gelangen. Und dabei hatte er es gar nicht gewollt, es ist vielmehr instinctiv über ihn so gekommen: weil er ein moderner Künstler ist; trotz aller Ideen.

Wie es nun aber bei einem für eine Gestalt entliehenen Gewande natürlich ist, dass die Umformung nicht völlig ohne Zwang geschehen werde, so ist noch mancher Apparat des achtzehnten Jahrhunderts bei KAULBACH's Bilde vielleicht geblieben; und es sind gewisse Schattenstriche, welche den Ton von WATTEAU's Rothstift nachahmen, vielleicht nicht motivirt; zum wenigsten erscheinen sie nicht so mühelos, wie die Schatten WATTEAU's, diese feenhaft leichten. Man möchte sagen, sie sind nicht primär: sie säuseln MENDELSSOHNisch, welches eine Kunst ist mit einem ein wenig *literarischen* Beigeschmacke der Zartheit. Dennoch, und mag es ihr auch an manchem Ende fehlen, ist diese F. A. KAULBACH'sche, und ihm alleingehörige, achtzehnten- und neunzehnten-Jahrhundertskunst uns nahestehend wie eine echt moderne: durch ihre Eigenschaften! Durch ihren Geschmack, durch die weiche Feinheit ihres Empfindens, die sich an graugrünzarte Büsche rankt wo man früher Pinien für unumgänglich hielt, gehört sie uns; und durch das Liedartige! Dieses Liedartige ist höchst modern! Der Blüthenstrauss, welcher der schönste Theil des Bildes ist, schwillt an, und blüht, und verklingt — liedartig; und der Weiher in seiner Schwüle, mit den gelben Blüthen und dem Schmetterling, alles so ahnend und sehnend und gewitterbang — er ist, wie die Erwartung einer Schäferstunde in unsern Jugendjahren gewesen sein mag... mit jener zwar etwas empfindsamen, aber so lieben, mädchenhaften Stimmung, da durch unser Herz, damals voll zarter Resonnanzen, der Hauch der Erwartungen zog. Damals erträumten wir die Geliebte, wie diese Flora,.. mit leichten Blumenketten — und -Gewändern.

Bez. F. AUG. KAULBACH.





KNAUS

KARTENSPIELENDE SCHUSTERJUNGEN

Hohe 65 Cent.
Breite 74 Cent

Leinen.

Knaus.

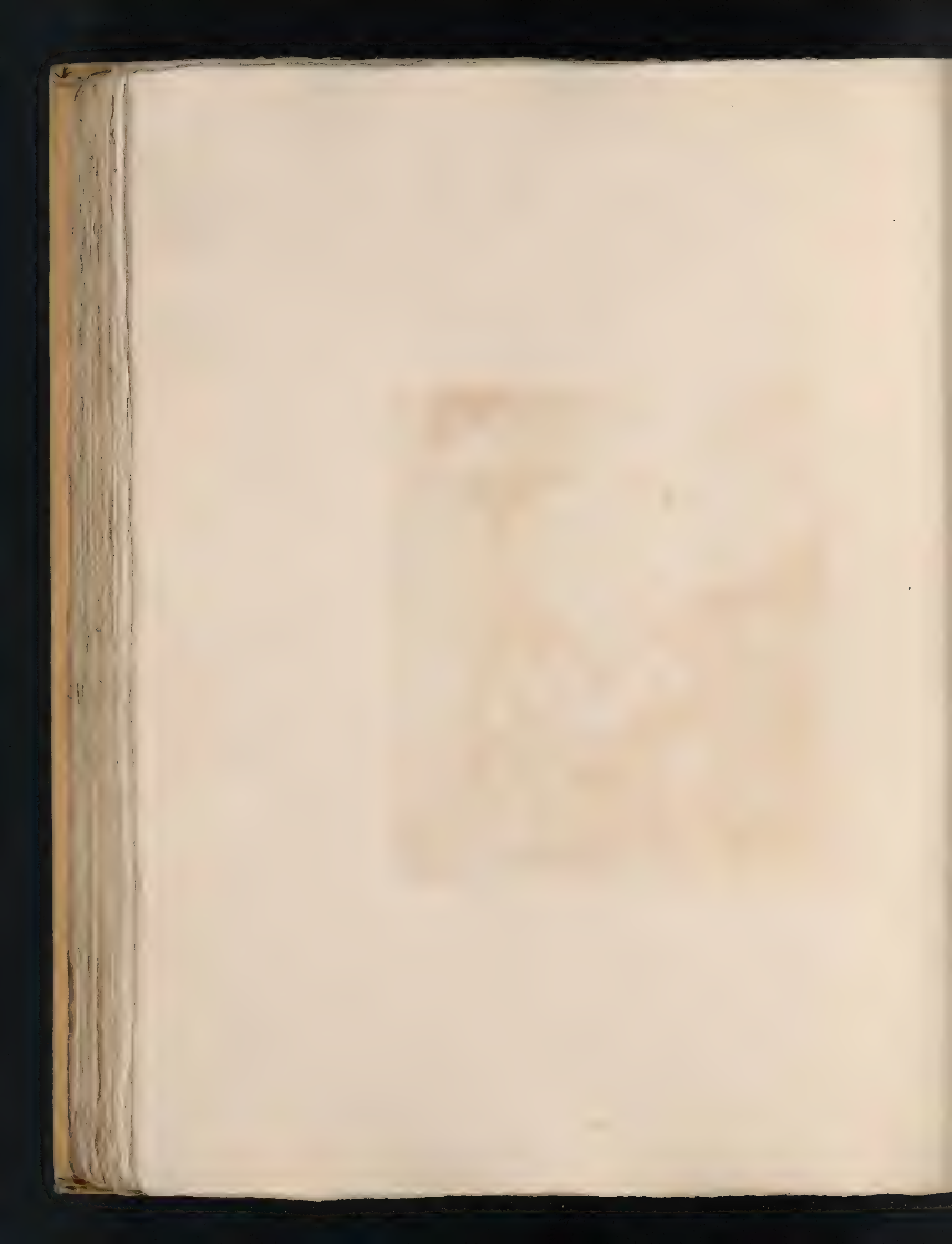
An einer zerbröckelnden Hintermauer, auf einem liegenden Baumstamm, hinter sich eine lauschige Tiefe, aus der Weiden und alte Häuser aufragen, Alles in Helldunkel träumend, in gleichsam verhängtem Lichte, haben sich zwei Schusterjungen, den Pflichten ein Schnippchen schlagend, zum Kartenspiel niedergegesetzt. Der kleinere, ein hübscher blasser Junge mit dunklem Haar, und wahrhaft anmuthig in Gesicht und Händen, sieht traurig in seine Karten, zieht Unterlippe und Oberlippe in drolligem Schmerz zusammen und denkt, das Ass ist ihm von dem Anderen hingeworfen worden und er kann ihm Nichts an die Seite setzen, nein, Nichts! Der Andere schmunzelt; sein Gesicht, erhellt von Reflexen, sieht mit freundlichem Lachen auf den kleineren Kollegen. Er hält die Karten in den Händen, die Hemdärmel sind in die Höhe gestreift und der Arm, dessen Hand Karten hält, umspannt zugleich das — natürlich weinende — Kind seines Meisters, das er spazieren tragen sollte und das er nun, um im Hinterhalte Karten spielen zu können, so nichtsnutzig unbeachtet lässt. Komisch ist der Gegensatz zwischen dem lachenden Buben und dem weinenden Kind, das er pflegen soll; das Kind wird von den die Karten haltenden Händen umfasst und der Träger achtet nicht auf das, was er im Schoosse hat. Im Siegesbehagen hat er sich den einen Schuh abgestreift, um bequemer auf dem Baumstamm hocken zu können, und zugleich eine schadenfrohere Positur einzunehmen; bei dem niedlichen Besiegten stehen der Krug, den er hat füllen sollen, und ein Paar Stiefel, welche er noch nicht abgegeben hat. Der Schaft des linken fällt und der rechte beugt sich über ihn. Sie scheinen zu trauern über den Stillstand. Das Bild ist ein Hauptwerk des Meisters, von grossem Reize des Helldunkels, der malerischen

Behandlung überhaupt und von einer feinen Art, ohne dass eine zu wichtige Verminderung der Wahrheit hierdurch statthätte, über solche Gesichtsausdrücke mit Grazie hinwegzukommen, die leicht Grimasse werden. So ist das Gesicht des lachenden Buben an der Grimasse vorbeigestreift, und so das weinende Gesicht des Kleinen (zu welch' letzterem des Meisters eigenes Kind Modell gesessen hat).

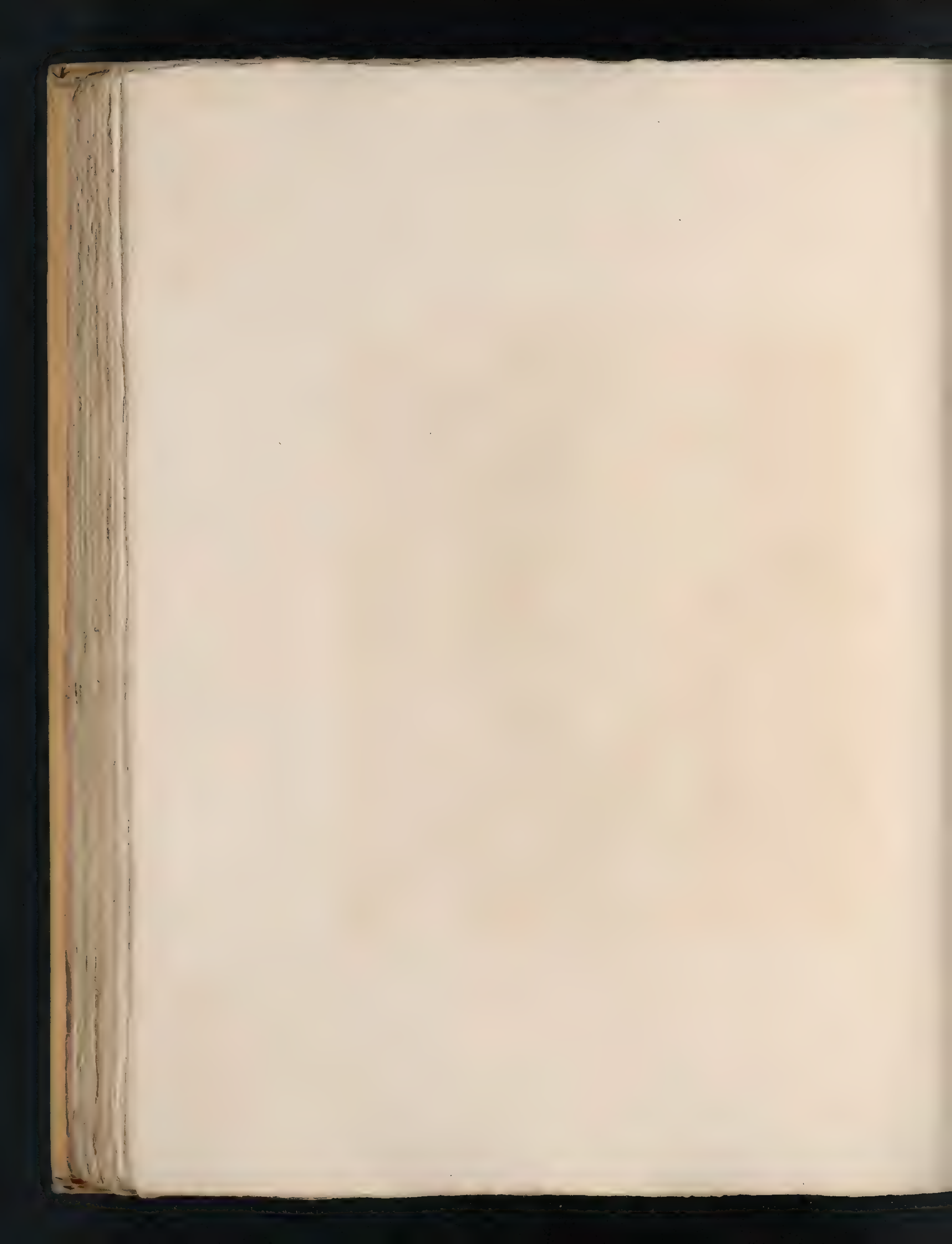
Auf der Pariser Ausstellung 1867.

Gestochen von RAAB.

Bez. L. KNAUS, 1861.







KNAUS

PASSEYER RAUFER
VOR IHREM SEELSORGER

Höhe: 99 Cent.
Breite: 138 Cent.
Leinen.

Knaus.

Die Sonne scheint in den Corridor. Ein Fenster sieht man durch den Rahmen der Thür überschnitten, es hat Butzenscheiben, und draussen durchdringt die Sonne Grünes; grün-gelbliche Reflexe fallen auf Wand und Boden und erwecken den still-behaglichen Frieden, wie ihn ein ruhiger, heller, sauberer Corridor aufkommen lässt. Auch das Zimmer ist sehr sauber, und es ist recht massvoll möblirt, so dass weite Zwischenräume zwischen den Gegenständen sind, daher für Denjenigen, der sonst in engen Zimmern haust, wo viele Sachen, nicht von bester Erhaltung, durcheinander stehen, hier ein Gefühl von etwas peinlich Unbehaglichem erwacht, eine Stimmung, wie etwa *wir* sie in Wartezimmern der Zahnärzte, wenn wir uns krank melden, haben.

Neben dem Kachelofen steht *ein* Stuhl, der Fussboden ist leer, und in Befangenheit treten drei wilde Burschen vor den Tisch ihres Pfarrers, der sie citirt hat. Mit dem Pfarrer am Tische, ganz einverstanden zürnend, blickt ein bärtiger Mönch auf, und der Pfarrer, ein Mann von scharfgeschnittenen, nicht von Zelotismus freien Zügen, beginnt seine Rede. Die knochige Hand erhebt er und die Augenbrauen sind gefaltet; sein Käppchen auf dem Kopfe und schwarze Kleidung tragend, hält er die linke Hand an der Lehne und sitzt aufgerichtet. Scharf hebt sich sein Profil von der Kalkwand ab, auf der das Gemälde eines sich kasteienden Hieronymus hängt; im Winkel zurückgehend, zeigt eine beschattete Ecke ein Crucifix und einen Schrank, auf welchem Bücher und Papierrollen; über der Thür ist ein Christus, auf dem Schweisstuche der Veronica, das von zwei Engeln gehalten wird, der Kopf im Geschmack des Quentin Massys.

Prachtgestalten bilden die drei Burschen. Ungebändigt, noch unbelehrt — und wohl auch unbelehrt bleibend. Mit gefalteter Stirn hört der Erste zu: eine Siegfriedsgestalt, kernig dastehend — in den Augen keine Bosheit, nur eine wie aus Holz geschnitzte Festigkeit; *seiner* Denkweise folgt er, und seinen Grimm bändigt er daher nicht, wenn er erwacht, sonst ist er ein ganz guter Kerl. Beim letzten Raufen ist ihm die linke Hand zusammengeschlagen worden; er trägt sie, in ruhiger und kühner Haltung, in der Binde. Der zweite Bursch ist mehr *Sünder:* denn er ist nicht frei von Heuchelei. Die Beine zusammengestellt steht er da: einem Schuljungen gleich, der gescholten wird. Er dreht den Hut zwischen den Händen und hält den Kopf vorne abwärts, duckmäuserisch geneigt; der männliche Hals, mit den Zornadern, krümmt sich und der Blick richtet sich auf den Pfarrer: scheinbar gläubig hört er zu, und doch um den Mund, in dem zurückweichenden Kinn sind Zeichen, Falten und Züge, die sagen, dass eben Er wahrscheinlich der schlechteste ist; er ist tückisch, und er hat Bigotterie. Die letzte Rauferei hat ihm eine Kopfwunde eingetragen. Der Dritte der Burschen, am weitesten zurück, wo es dunkler ist, stehend, ist unter den Dreien der kräftigste, wenn er auch kleiner als die andern ist; er ist im Ganzen genommen roher, selbst mehr als der zweite ordinär, nicht mit etwas Heldenburschenartigem, wie der Erste, nicht mit etwas Verschmitztem, wie der Zweite — sondern ein primitiver rechter Bauer; er hört *misstrauisch,* wie er sich auch misstrauisch zurückstellte, der Ermahnung zu, mit scheelem Blick, gehobenem Kopf, offenem Munde, dessen Unterlippe vorsteht... Den Hut hat er im Arm, seine Hand hat fest den Rand desselben und könnte sich wiederum zur Faust ballen; die zottigen Haare hängen ihm in's Gesicht herein, stehen hinten vom Nacken ab; der Nasenrücken ist kräftig und urderb wie beim Pan; und kräftig steht er, auf beiden Beinen zugleich.

Der Gegensatz des luftigen, sonndurchleuchteten Corridors (mit dem freien Ausgang, an den wir denken) zu dem ernsten und bestimmten Charakter dieser Stube; der Gegensatz der Burschen, die von Leidenschaften, mannhaft ausgewachsenen, erfüllt sind, zu

des Pfarrers verknöcherter Stubenhockergestalt; dann die Gegensätze der drei Burschen untereinander: sie sind in dem Bilde ebenso voll Verständniss ergriffen, als mit künstlerischer Mässigung geschildert worden. Die körperlichen bedeutenden Vorzüge der Burschen lassen den Künstler nicht gegen die geistigen des Pfarrers blind werden; er giebt ihn, wenn auch scharf, nicht unedel; und das Verständniss der sittlichen Nothwendigkeiten machte den Künstler wiederum nicht blind gegen das Temperamentvolle der Naturburschen, welche der Pfarrer vorlud. Der Siegfriedartige Bursch ist mit einer ganz ungewöhnlichen Begabung geschildert worden: mit dem Talent, das «Schöne» darzustellen; er hat vollendet schöne Proportionen, schöne Stirn, schöne Nase, schönen Mund — und trotz aller Regelmässigkeit ist er kein *abstractes* Wesen. Ein Bauer aus der Gegend, die der Maler wählte, steht auch in dieser Prachtgestalt vor uns.

Auf der Pariser Ausstellung 1867.

Bez. L. KNAUS, 1864.





KNAUS

SATYR UND NYMPHEN

Höhe: 29 Cent.
Breite: 19 Cent.
Leinen.

Knaus.

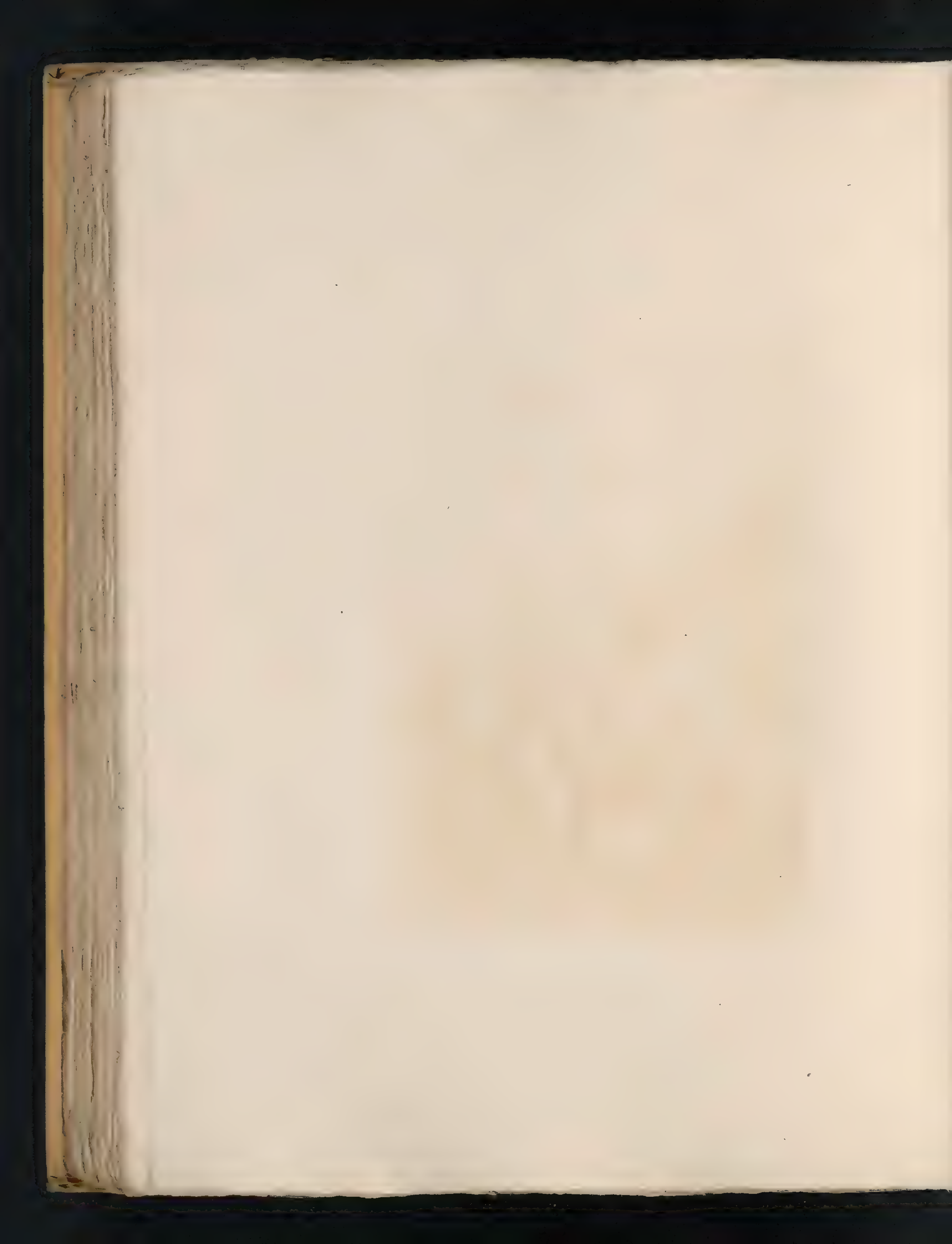
Zwei Nymphen, schlanke Mädchen, haben sich den Hügel herauf geschlichen, um einen Satyr belauschen zu können, der im Vordergrunde auf seiner Flöte bläst. Die Mädchen glauben, er würde sie nicht hören; der Schelm aber flötete nur, um die Mädchen kommen zu lassen. Mit seiner bräunlichen Gestalt kauert er im Grase und blickt, indem er nicht aufhört zu spielen, sehr befriedigt drein. Das Spiel zwischen Denen, die, sich unbemerkt glaubend, lauschen, und dem Schalk, welcher sie, mit unschuldiger Miene, übertölpelte, ist von wechselseitigem, doppeltem und doch feinem Humor.

Die liegende Nymphe, meisterhaft gezeichnet, ruht mit ihrer linken Hand auf der Höhe des Hügels, während die rechte das Gewicht ihres sich heranschiebenden Körpers trägt. Der Silberton der hier fast blassen Färbung, mit röthlich durchsichtigen Schatten, liesse die Mädchen, mit ihren röthlichen Schatten, einer *Untertuschung* gleich erscheinen (wie denn z. B. das Haarband der einen mit dem Tone des Haars getuscht ist), wenn nicht die Ausführung, die innerhalb der Scala stattgefunden, eine vollendete wäre. Diesen nur höchst geist- und geschmackvoll, nicht aber ganz natürlich gemalten Körpern treten jedoch nun ein natürlicher Himmel und natürliche Halme entgegen: wodurch die Körper freilich noch feiner — aber noch mehr als aus der Reflexion entstandene und blasse Körper erscheinen. Es finden sich bläuliche Lichter, porzellanene — unendlich reizende — Wirkungen in ihnen, die uns an die geschmackvollsten Wirkungen des XVIII. Jahrhunderts in Oel und Porzellan erinnern, ohne deshalb anzufangen, uns *weniger* zu gefallen: denn eine reizende Manier, beherrscht durch einen « peintre savant », gefällt uns durchaus. Nur Eins ist vielleicht gestattet doch hervorzuheben: die Einheitlichkeit ist keine völlige; zu blass stehen die Nymphen

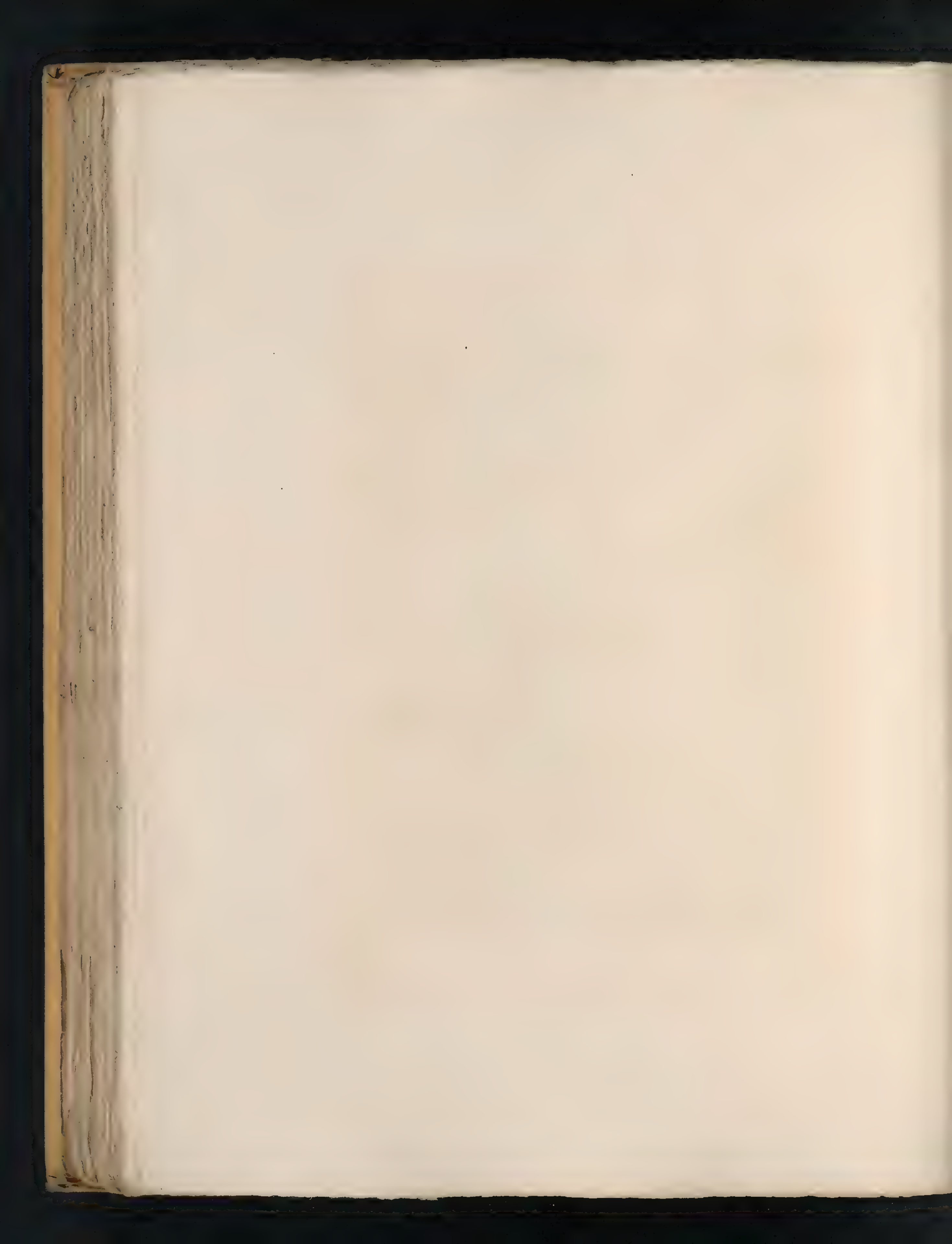
gegen den Himmel; auch dieser hätte, da die Nymphen discret waren, weniger farbig sein sollen. Es erhält die Arbeit durch diesen Umstand etwas Experimentelles, etwas «Geistreiches», etwas was einer *Maler*-Idee gleicht. Wegen der Kunst, um der Kunst willen, glaubt man, ist das Bildchen gemacht worden, den Maler habe es gefreut, mit Natur und Kunst zu spielen...: als Einer, der dieses und jenes kann. Duftig, wahr und kühl liegt dazu im Vordergrund, von Sonnenreflexen die halb beschattete Figur erhellt, der Satyr... und als viertes neues Element im Bilde — jetzt jedoch unwillkürlich — kommt der *Typus* der Mädchen dazu, welches hübsche Kinder sind, doch den echten KNAUS'schen Typus nicht verläugnen.

Auf den meisten Stellen ist die Farbenwirkung des Bildes eine absichtlich geschwächte und verfeinerte; man wüsste kein zweites Bild, wo KNAUS so lilafarben, so zart Halbtöne zarter nackter Glieder rundete; die Feinheit der Modellirung in den Nymphen ist unbeschreiblich; wie Schulterblatt und Brust der aufgerichteten Nymphe modellirt sind, das lilabläuliche (etwas Ingres-farbene) Fleisch ihres Beins, die Schatten wohl warm, doch nicht zu brandig: es bildet ein Vergnügen für den Kenner, daran die Weisheit, die Mässigung, und die Geschicklichkeit des Malers zu verfolgen. Das Bild gleitet über RUBENS weg, der dem Künstler für seinen Zweck hier zu gradaus ist, die rosafarbenen, die kleinen, netten Gestalten der Kunst des XVIII. Jahrhunderts zogen ihn an, er tändelte damit, voll Lust modellirte er in ihren mässigen, erfundenen Tönen, verband hiermit in grossem Können die kühle Noblesse MEISSONIER's bei den wahren Tönen im dunklen Gras und dem braunen Satyr — und es stahl sich dazu hinein seine eigenste Laune in die Grübchen und Näschen und die gescheidte Schalkhaftigkeit der Mädchen.

Vorher Sammlung REICHENHEIM. Bez. L. KNAUS, 1866.







KNAUS

SATYRFAMILIE MIT PANTHER

Hohe: 25 Cent.
Breite: 30 Cent.
Holz.

Knaus.

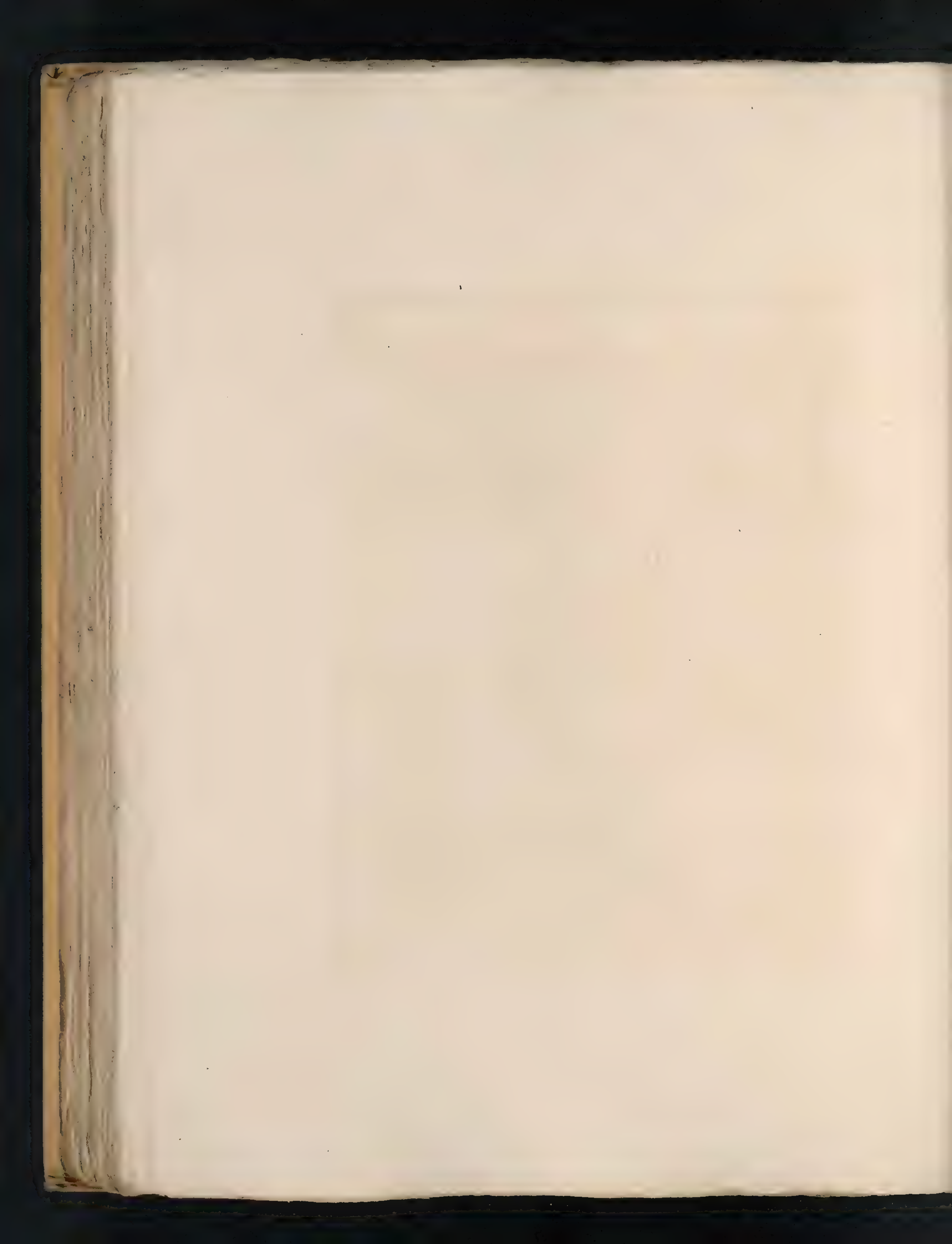
Ein Satyr, der einer Pantherkatze zu trinken giebt.

Ueber das Thier hinübergerollt schläft ein Knabe, die eine Hand am Kinn, die andere hinabhängen lassend; ein anderer, gegen das Thier gelehnt, mit geröthetem Gesicht, fett und weich, schläft mit seinem Kinderleib auf dem Boden, das linke über das rechte Bein geworfen. Der Satyr fasst die Pantherkatze lose am Nacken an und dirigirt ihr den Kopf; gutmüthig blickt er auf das Thier hinunter.

Die einzelnen Haarlocken, das Schwänzchen, die leicht angedeuteten Felssteine und die rothen Blumen, die in den verhängten Himmel spriessen, sind mit frischer Leichtigkeit gemalt; weniger delicat als das vorige Bild behandelt, hat dieses Bild die neue Eigenschaft: Freies zu haben: es ist eine Skizze, die, im Kleinen, den Rubens'mässigen Zug nachahmt. Die Pinselstriche sind trotz des Skizzirten sehr weich gerathen, und ihre Handschrift ist mit *Glück* in der Erinnerung alter Meister, dabei in durchaus Knaus'scher Weise, zusammengesetzt.

Bez. L. Knaus.





KNAUS

BRÜNETTE

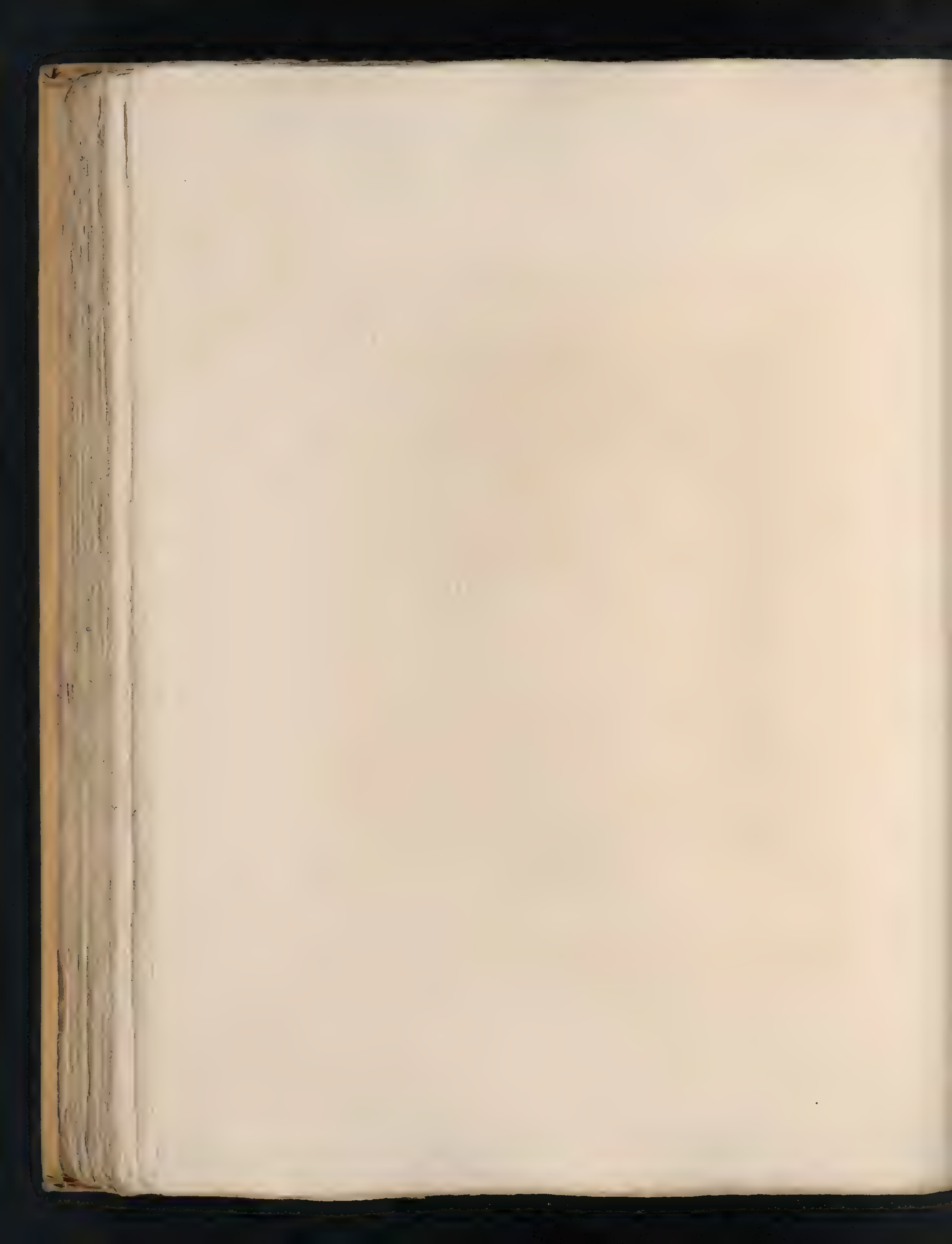
Höhe: 24 Cent.
Breite: 19 Cent.
Leinen.

KNAUS.

Eine Brünette mit schelmisch klaren Augen, von grosser Unmittelbarkeit des Gesichtsausdrucks, zieht, vor dem Herankommenden sich versteckend, in leichter Nackenbeugung ihr Hemde mit der linken Hand aufwärts. Das reiche Haar, in der Mitte gescheitelt, fällt, sich aus dem Knoten befreiend, hinten über den Nacken.

Bez. L. KNAUS, 1863.





BARON LEYS

BÜRGERMEISTER SIX
IN
REMBRANDT's ATELIER

Höhe: 95 Cent.
Breite: 81 Cent.
Holz.

Baron Leys.

In einem thurmartig hohen Raume, von welchem eine blaue Draperie, die ein Page zurückschlägt, niederhängt, ist eine Schaar von reichgekleideten Besuchern versammelt. Zur Linken steht eine Staffelei; Six, der Bürgermeister von Amsterdam, sitzt, den Reitstock in der Hand, betrachtend vor dem aufgestellten Bilde; neben ihm hat ein gleichfalls das Bild betrachtender Freund sich niedergelassen und hinter ihm stehen etliche Personen, neben einer Dame ein das Bild dem Bürgermeister erläuternder Schüler Rembrandt's, eine Künstlermappe unter dem Arm.

Weiter zurück sind um einen Tisch, auf welchem Spiegel und Prunkstücke und ein Becher mit Radirinstrumenten stehen, Personen des Gefolges wie andere Besucher um Rembrandt selbst versammelt. Eine Dame, die eine Radirung betrachtet, ein junger Herr, der bei ihr steht, ein Gelehrter, welcher in einem Folianten blättert, zwei Künstler, die eine Statue betrachten — endlich der Meister, auf dessen Stirn und Wange und auf dessen Barett das Oberlicht fällt und sich in den Falten seines Aermels verliert. Sein Blick sinnt, seine Augen sind weich auf sein Bild gerichtet, das auf der Staffelei steht und von dem Freund und Kunstfreund betrachtet wird.

Es ist die übliche, wenn auch geschickte Compositionsweise derartiger Scenen.

Der Hintergrund zeigt aber die weisse oder vielmehr gelbliche, mit Gemälden in starken Rahmen behängte Rückwand; das Sonnenlicht liegt auf der Wand; die Bilder im Rahmen scheinen zu leben; Landschaften und Männer, Seestücke und Haidebilder trifft der Strahl —, sie erschimmern in mystischer Glut; von einem von ihnen ist der Vorhang zurückgeschlagen, die andern hängen so wie so frei; und sie verkünden der *alten* holländer Maler Lebendigkeit in den Gemälden.

Die Personen des Bildes von Leys mögen etwas unbewegt sein: die *Bilder,* von der Sonne getroffen, sind aber wahrhaft lebendig. Und ihnen zu neigt sich eine Frauenstatue: auf ihrem Postamente, mit üppig geschwellten Gliedern steht sie so, dass sie im Helldunkel vor der röthlich schwarzen Ecke voll von Bildern sich befindet, während an ihr vorbei die Sonne an die Wand dringt und Schlagschatten von den vorstehenden Rahmenleisten niederfallen lässt. Holzvertäfelungen schliessen den Raum ein. Oben blickt der blaue Himmel durch die Fenster, welche denkbar höchstes Seitenlicht geben; zur Seite zeigt sich ein anderes, herunterführendes Fenster zum grösseren Theile verhängt und lässt nur den Lichtstrahl ein, der genügt, um die Personen, welche hinter Six stehen, zu beleuchten und der weissen Statue ihr Halblicht zu geben. Das bedeutende Licht aber fällt von oben, es trifft die helle Wand mächtig, die im schönsten Gegensatz zum milden Halbton der weissen Statue steht, fängt sich im lachsfarbenen Kleide der Dame, die am Tisch die Radirung besieht, streift Rembrandt mit einem Seitenblitze und klingt aus auf den weiss- und grauen Fliessen, mit denen vorn der Boden des Ateliers belegt ist...

Durch dieses Licht gewinnt das Bild seinen tiefen satten Zauber, der nicht loslässt.

Rechts ist, unter einer Galerie, der Eingang in das Atelier; zwei Nebenpersonen blicken herein. Beim Pagen bildet ein Sessel mit Gewehr und Säbel, mit reichen Kleidern und Schnüren, mit Rembrandt'schem Atelierschmuck, die... Ausstattung des Vordergrunds.

Die Schönheit indes des malerischen Ganzen wird von der sich fortdrehenden Statue getragen, an der das Licht in anmuthigem Wechsel die Formen hervorhebt und die Haltung verlebendigt, und die zu den düstern, magisch leuchtenden und phantastisch schimmernden Bildern an der zur Hälfte beschienenen, zur Hälfte beschatteten Wand für sich den Vordergrund bildet. Träumen überkommt uns, wenn

wir auf diese Wand sehen und durch ihr wunderbares Licht werden wir milde gestimmt. Allmählig finden wir die Figuren ausreichend charakterisirt; man entdeckt bald den Vorzug, dass sie vollkommen geschlossene Wirkung machen, in ihrem feurigen Helldunkel, mit ihren schwarzen Gewändern und reichen Spitzen; man erkennt es an, dass ihre Gesichter aus alten uns lieben Bildern entnommen sind, deren Fleisch hier aufleuchtet, dort von Halblicht übergossen ist; dass die Damen REMBRANDT'schen Ton haben, wenn auch nicht REMBRANDT'schen Geist, dass auch die Männer ungefähr entsprechend sind. Der Maler hat sie nicht nach der Natur beobachten können; er hat Damen und Männer nur nach ihren Originalen auf alten, jetzt überfirnissten Bildern zu wiederholen getrachtet und nur die Erinnerung an die ehemaligen Menschen, nicht die Menschen selbst ist er ganz zu erwecken fähig gewesen. Welches sind aber die Verdienste, die er hat; wenn wir ihn mit modernen Genossen vergleichen, mit CLAUS-MEYER, mit LÖFFTZ, auch mit KÜHL: dann nimmt man wahr, dass LEYS weit weniger Geschicklichkeit im Pinsel hatte, jedoch mehr im Banne der Art der Vergangenheit war. Und wenn wir ihn sodann mit *älteren* Malern vergleichen, mit HORACE VERNET, der wie LEYS hier zu REMBRANDT, so zu MICHELANGELO und RAFFAEL zurückzuführen versucht hat: wie schattenhaft und hohl-elegant erweist dieser sich dann und wie verhältnissmässig gelungen erscheint der REMBRANDT-Erweckungsversuch von LEYS. Zwar wurde REMBRANDT bei ihm sentimental; doch immerhin bleibt er anziehend; und wenn er auch nicht mächtig wirkt — wie er wirken müsste — so bringt seine Reconstruction bei LEYS, nächst der sympathischen Gestaltung im allgemeinen, die Verwirklichung von wenigstens einer Seite REMBRANDT's, die Verwirklichung seiner goldigen Liebenswürdigkeit. Wir haben das Bild namentlich in den letzten Minuten des Tags bewundert; das wirkliche Tageslicht strömte nur noch matt: dann fing das Bild an zu leuchten und zu leben. Die Kleider bewegten sich, die Personen sprachen und die Bilder glühten. Die sensitive Reconstruction, die der Maler von der *farbigen* Seite

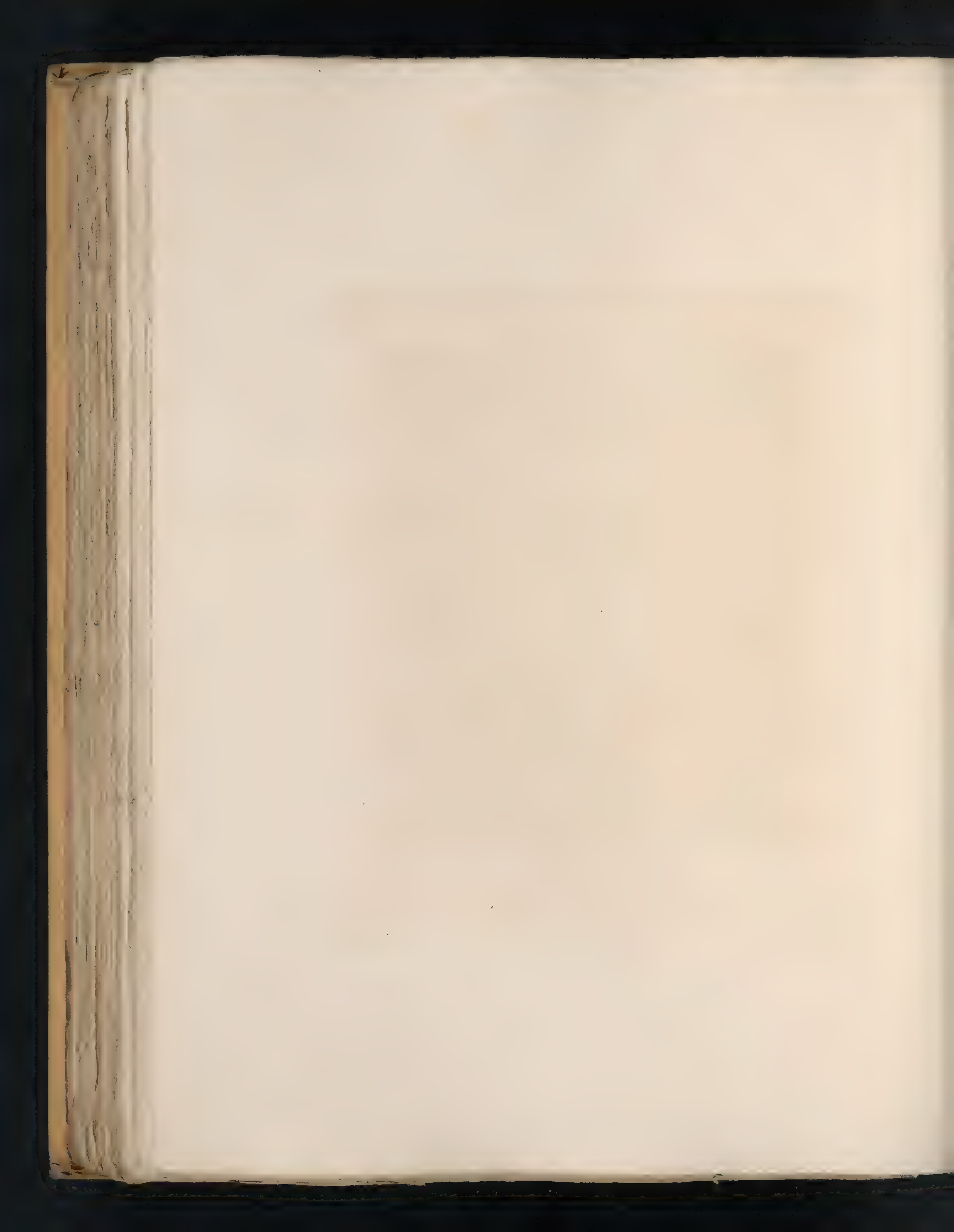
der Cultur des alten Holland unternommen hatte, stellte vor unsere bereit gestimmten Seelen Holland ganz. Nicht mit RANKE'scher Präcision; jedoch mit der Macht mehr eines divinatorisch begabten, dichterisch und nach den Stimmungen empfindenden, allgemeinern und populär schreibenden, als auf Documente gestützten Historikers. Früher hat man das Unrecht gethan, LEYS für präcis zu halten, in dem Zeitalter MEISSONIER's hält man ihn nicht mehr dafür; doch einen grossen Eindruck, einen Eindruck wie ein farbensattes Theaterstück, über einen historischen Stoff, von einem guten verflossenen Dichter ihn machen kann, einen Eindruck, dem die heutigen wohl andere Vorzüge entgegensetzen, den der gleichen Pracht und Wärme der Diction, glanzvoller Rede, der *Verse* aber nicht: diesen Eindruck hat man bei ihm, und geniesst den Künstler wieder, nachdem man ihn vielleicht geschmäht hat, weil man nach der Sprödheit der modernen Poeten — welche keine *satten* Bilder von der Vergangenheit geben — diese Gaben geniesst. Man muss sich dabei seiner Persönlichkeit erinnern: wie er von seiner Zeit gefeiert, als ein grosser Historienmaler ausgezeichnet wurde, wie er mit schönem Haar, schönem Barte, schönem Lächeln in den Salons sass. Seine Toilette trug er zierlich mit einiger Alterthümlichkeit und wirkte dabei elegant und vornehm... Und da sein Leben ein angenehmes war, so sah er auch die Geschichte mit liebenswürdigen Augen; und wenngleich er sich nach den alten Malern einrichtete, *so* hat er sie nicht genau genommen, dass er nicht auf jene Vorstellung, die er sich von ihnen machte, von seinem Leben zugleich Etwas übertrug... Sich archaisirte er ein wenig und ein wenig nahm er wieder sein Leben zum Vorbild des Alterthums... Gering an Werth ist auf seinem Bilde nur der Page; der entspricht dem Niveau GALLAIT's, während das Bild im Uebrigen ohne Trivialität ist. Es ist das vielleicht beste Bild des Meisters, was Composition, Farbe und Erhaltung betrifft. Es existirt eine Lithographie von A. MOUILLERON, die auf der Pariser Centenarausstellung war.

Vordem Sammlung ARTHABER in Wien.

Bez. H. LEYS 1850.







A. MAUVE

ABENDLANDSCHAFT

Höhe: 57 Cent.
Breite: 85 Cent.
Leinen.

MAUVE.

Dieser jungverstorbene holländische Meister hatte mehr Anempfindungsvermögen als Spontaneität, und mehr Geschmack als Kraft. Sein Talent ist nicht in engen *Grenzen* heimisch und wir gewahren daher in seinem Lebenswerk — das jetzt sehr geschätzt wird — vor allem eine Gabe: Anregungen aufzunehmen. Er begreift grosse moderne Meister so, dass er die zartesten Eigenheiten selbst ihrer Seele, nicht nur ihrer Hand, dem verständnissvollen Blicke wieder vorführt und dennoch hat er dabei *seine* Eigenart: den grossen *Geschmack* seines Pinsels, die *Modernität* des Auges. Oft begnügt er sich, dann durch erlesene Wahl TROYON zurücklassend, nur animalisches Leben auszudrücken; manchmal aber erstrebt und erreicht er die poetische Vermenschlichung der Landschaft, wie sie MILLET empfindet — nur dass er dann mehr Finesse, mehr moderne Nervosität und... Schwäche dabei entwickelt, und dadurch sich von MILLET wieder scheidet. MILLET ist tiefer als er, das ist kein Zweifel; MILLET ist ein Genie und er ist nur ein Talent; aber er gewährt die *Annehmlichkeiten* des Talents durch seine menschlichere Kleinheit und er ist nie rauh, — wiewohl MILLET es sein kann. Kleiner und feinfühliger ist er als der grosse MILLET. Er ist fein und zärtlich. MILLET ist gross und herb.

Hier entwickelt er eine jener Scenen der Abenddämmerung, welche in der modernen Kunst eine so grosse Rolle spielen und ihr den Ersatz für die Poesie schaffen — oder vielmehr der modernen Kunst eine Poesie der Gegenstände gegeben haben, da sonst Poesie in ihr, soweit sie realistisch ist, nicht mehr floriren will.

Ein Schuppen und eine Hecke, zwei Häuser von der bescheidensten Art und eine beschränkte Fernsicht, die nicht über eine *schöne* Gegend geht. Aber es ist Dämmerung und die herrliche

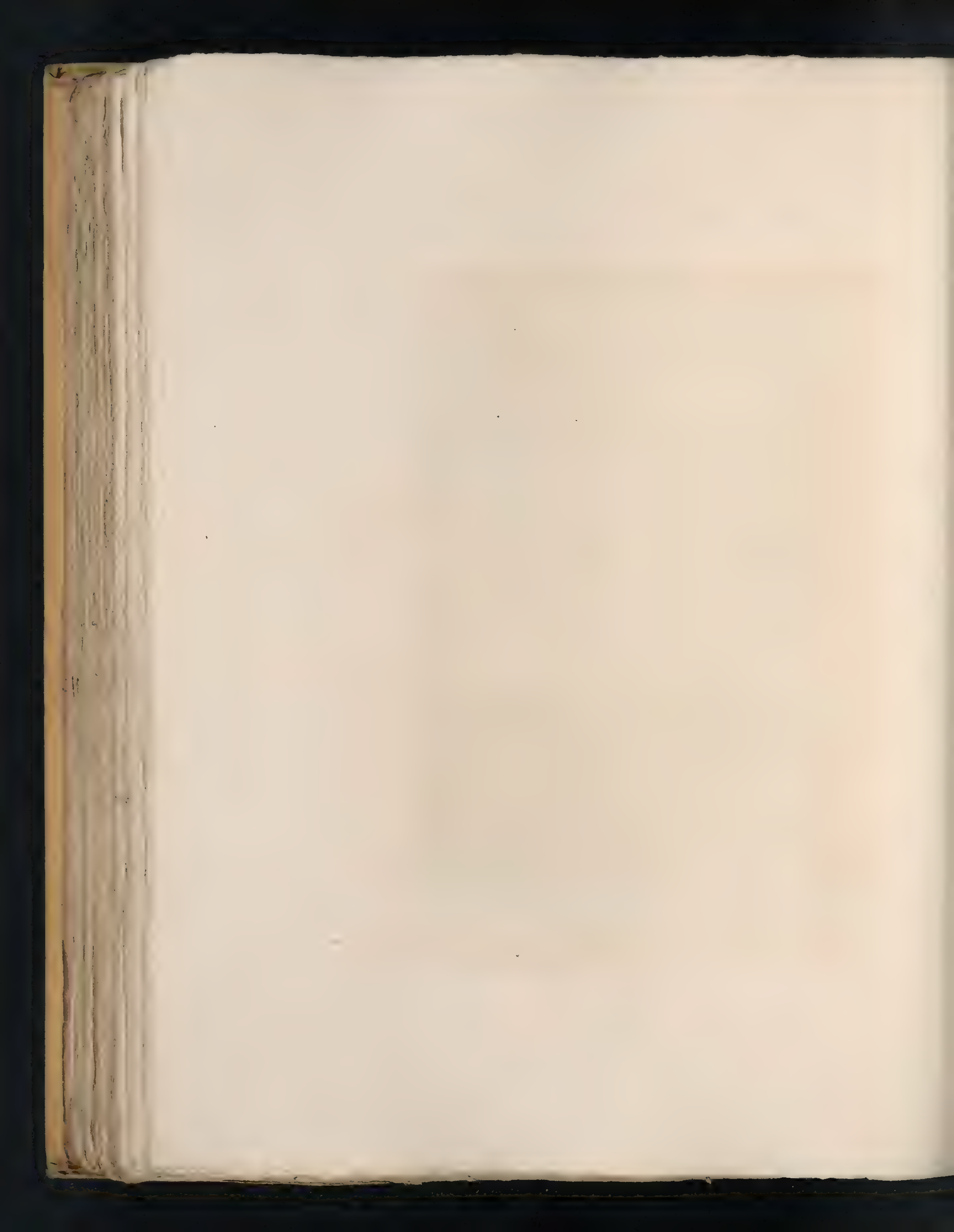
Zauberin Nacht breitet ihre *Schleier* über diese Dinge; und ferner zeigt noch der Himmel in einem gewissen Theil seiner Mitte ein weisses Licht. In diesem Lichte, das von den Schattenmassen der kommenden Nacht umringt zu werden beginnt, steigt ein Bäumchen auf: es entfaltet dünne, schwache, sehr junge und des Wachsens noch ganz bedürftige Zweige fein und innerlich verklärt auf dem starken weissen Glanze des Lichts. Es ist genauer nach der Natur beobachtet; aber im Wesen gleicht dieser Baum jenen der Renaissance, welche Maler in Umbrien in die Hintergründe ihrer süssen und lieblichen Bilder stellten. Die Gegenstände dieser Bilder waren damals der Religion entnommen. Damals waren solche Bäumchen Hintergrundsgedanken: wie die Landschaft überhaupt nur Hintergrund war. Später ist diese Kunst so erstarkt, dass sie in das Gebiet der Malerei religiöser Figuren als gleichberechtigte Kunst drang, heute jedoch durch ihre Qualität alle contemporäre profane wie heilige Figurenkunst überragend ein selbst vollerer Ausdruck des Intimsten unserer Stimmung geworden ist als jede Figurenkunst zur Zeit; *beredsamer* als alle Figurenmalerei jetzt sein kann, spricht die Landschaftsmalerei nunmehr im Vordergrund, wie in Umbrien in der Ferne die tiefsten uns jeweilig erfüllenden, durch ihr Vages sonst schwer auszudrückenden, sonst nur in den Molltönen der Musik leben könnenden geheimen Gefühle aus. Und die *Figuren* sind in solcher Landschaft nur noch die Begleitung, die Nebenstimme.

In der That befindet sich noch vor einem der beiden niedrigen Häuser eine Bauernfrau: sie näht; die weisse Haube der vor dem Haus sitzend Beschäftigten fällt auf. Weiter hinten arbeitet vor dem Stabwerk der Bohnenstangen noch der Mann, in blauem Kittel, mit der Pfeife im Mund, über sein Beet gebeugt, von graugrünen Tönen umspielt... welche Figur, wie man sich ausdrücken möchte, durch einen *Turgenjew* mehr, als einen Zola, für die rurale Welt, unsagbar anziehend, «gesehen» worden ist. Neben dem Manne entfaltet sich das Kleinleben; sein Hund hält still, Wäschestücke liegen, zum Trocknen, im Grase; die breiten Wassereimer für das Vieh sind auf dem Boden; sie unterbrechen mit den

helleren Ovalen ihrer Oeffnungen das Monotone des Grasgrunds... Und hier und da, — nicht deutlich, nur zum Ahnen, — in der einfachen Landschaft Heu... Spaliere... Details; das Licht bleicht auf verschiedenen Bretterflächen; Wasser blinkt von ferne; jenseits sind Bäume — in der Mitte des Felds ragt das Bäumchen auf, jenes, das in den Himmel steigt. Währenddessen hackt der Mann auf seine Erdscholle und seine Frau näht; und Frieden und Ruhe herrscht. Diese Dämmerungsstunde ist nicht ohne Glück; man ist arm, doch die unbedeutenderen Gegensätze heben sich auf. Es bleibt nur *ein* grosser Gegensatz: Erde und Himmel. Mit diesem verknüpfen jene Zweige; obzwar von der Erde entsprossen, leuchten die dünnen, schlanken nun schon in seinem Lichte. So sehen wir zu einer weiblichen Auffassung geführt, durch MAUVE die Natur an. Sie ist ihres schlichten objectiven Scheines zu Gunsten einer modernen und schwachen, wenn auch zarten Deutung beraubt; kunstgerecht spannt der Künstler unseren Antheil auf jenen beseelten geistigen Mittelpunkt des Bildes umsomehr zusammen, als die Ausläufer des Bildes, nach allen vier Seiten, gleichsam in den Traum führen, unbestimmt, suggerirend gebildet sind. Nach der Mitte zu allein wird die Darstellung präcis. Dennoch ist etwas uns Entzückendes in dieser zärtlichen Kunstart. Sie ist dadurch vornehm in der Wahl ihrer Mittel, dass sie, wie subjectiv auch, sich nicht in Widerspruch zur Natur setzt; und was sie so sehr, vielleicht zu sehr, fühlt, ist nur identisch mit jener religion de la souffrance, welche unsere Gegenwart durchklingt. Das Pointirte nehmen wir wahr: es tritt zum Ersatze dafür die ganz wunderschöne, breite und weiche *Malerei* des Bildes auf. Und obwohl uns klar wird, dass wir über das harmonische Gleichmaass *hinaus* mit dem Bäumchen, vor dem weissen Glanze, Empfindungen verknüpfen — warm durchziehen diese Empfindungen das Herz, ehe die Nacht die ruhende Fläche für alle Reflection todt macht und alle Gedanken schweigen.

Bez. A. MAUVE.





A. MAUVE

KÜHE

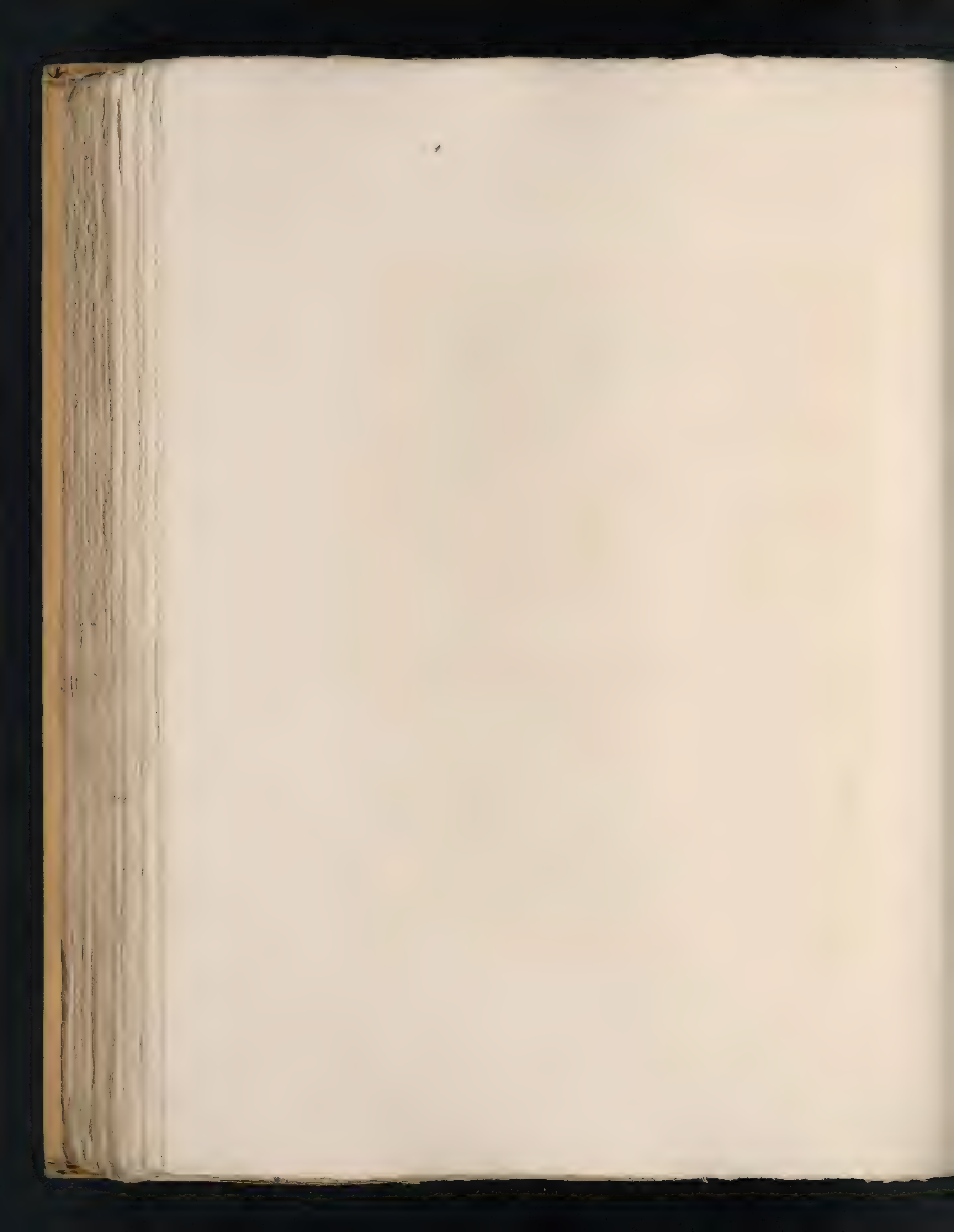
Höhe: 52 Cent.
Breite: 82 Cent.
Leinen.

MAUVE.

Es hat fast etwas Erschreckendes, wenn wir, in der Natur, an einem frühen Morgen die Kühe so plötzlich und wie aus einer andern Welt hervortretend, in vollster körperlicher Deutlichkeit aus dem sich zerreissenden Nebel, der sie umgiebt, auftauchen sehen, aus dem Nebel, der am frühen Morgen über den Wiesen liegt wie ein dicker Schleier, und nur hier ein Stacket, dort die grossen Formen einer ruhig stehenden Kuh um so grösser vor uns aufzeichnet, als er selbst unkörperlich ist, sich verflüchtigt und über alle andern Gegenstände der Umgebung hinvertheilt. Festumrissen von dem Nebel, welcher die Ferne vollständig verhüllt, treten auf diesem Bilde drei Kühe, von silbergrauem Licht gebadet, vor uns auf der Wiese auf — nicht lebensgross und furchtbar, sondern in angenehmem und gefälligem Bildformat und in einer Behandlung, dass man auf den Reiz und die Finesse der Pinselführung achten muss. Sie blicken auf uns mit der animalischen, den Kühen eigenen Ernsthaftigkeit; die vorderste, dunkelste, trinkt; die beiden helleren, unbeweglich stehend, stossen Luft aus, im Nebel. Rechts verliert sich nach hinten ein Gatter, und in der Ferne tauchen, schwach umrissen, die Körper einzelner Kühe auf.

Bez. A. MAUVE.





GABR. MAX

SCHMERZVERGESSEN

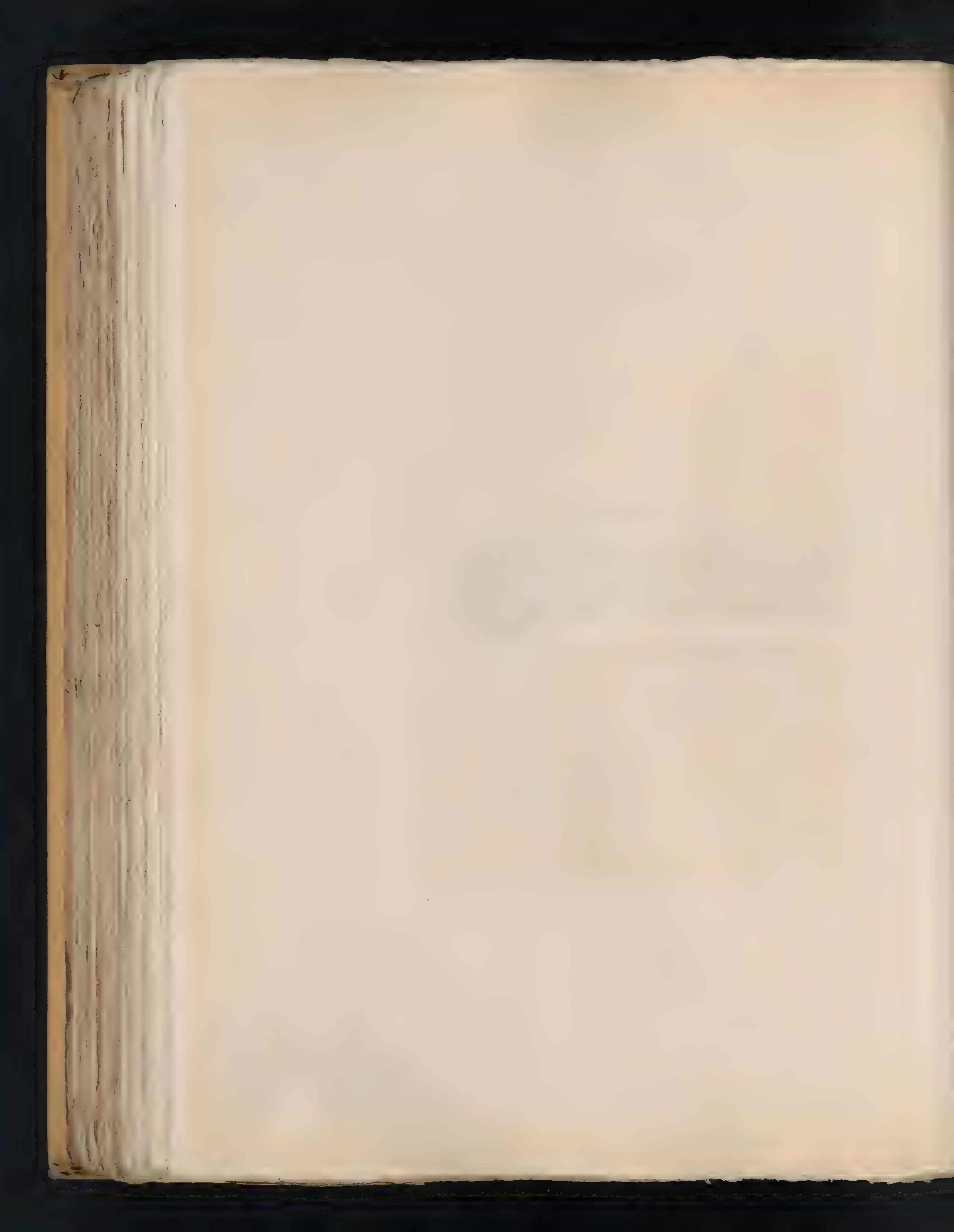
Höhe 54 Cent
Breite 67 Cent.
Leinen

GABRIEL MAX.

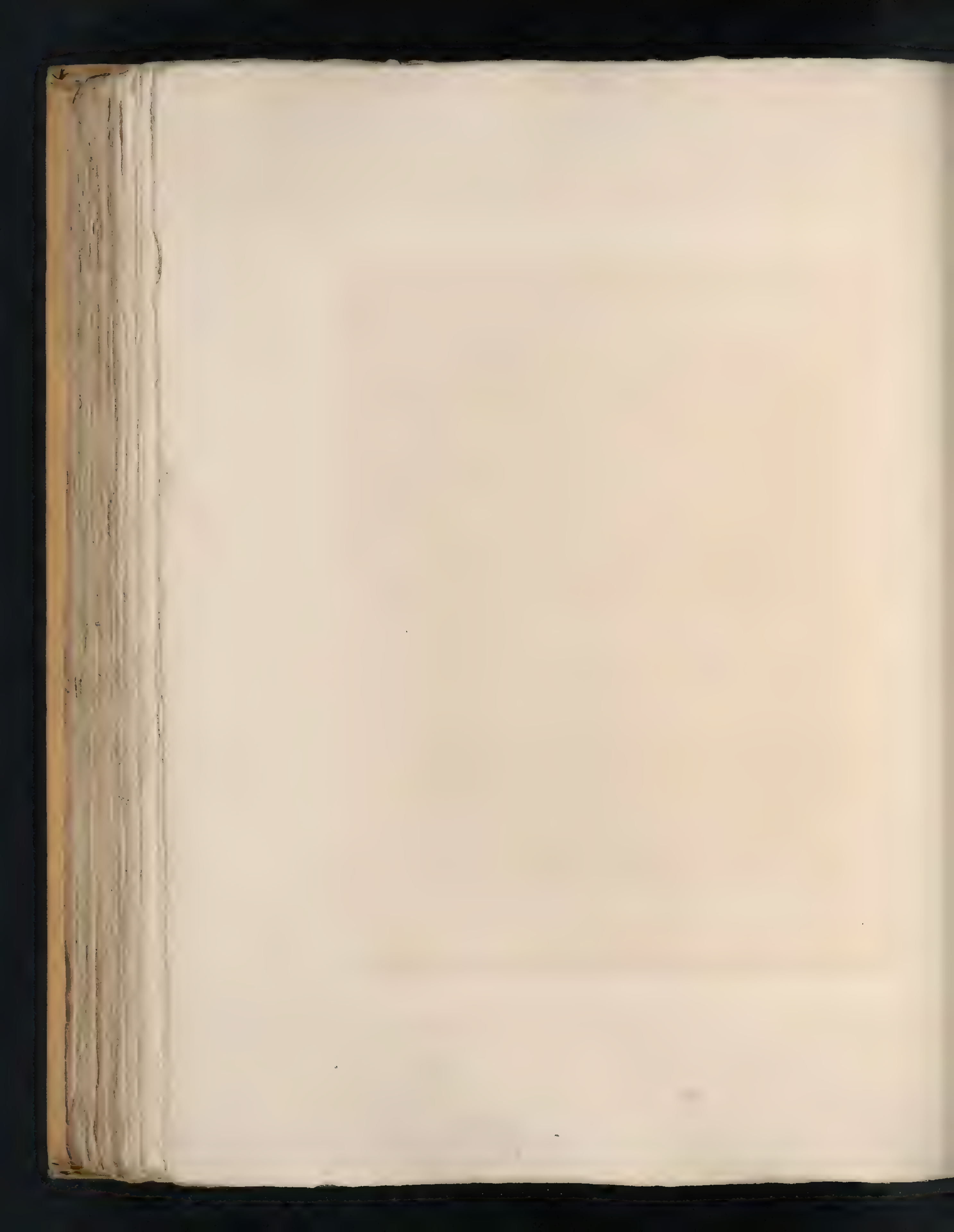
Ein Affe, die Vorderarme vom letzten Schlaf gelöst, auf dem Lager hingestreckt Die eine Kralle fasst das Tuch zusammen, in der andern krampfen sich die Finger um den Daumen. Einen schmalen Schlitz des Weissen sieht man im Auge, welches den Ausdruck des Bildes verstärkt. Hinten Stroh; vorne einzelne Blumen und eine Rübe.

Bez. GAB. MAX. Schmerzvergessen!









MEISSONIER

DER BANNERTRÄGER

Höhe: 12 Cent.
Breite: 7 Cent.
Holz.

MEISSONIER.

Ein Bannerträger. Mit orangefarbenen Aermeln und mit Kniehosen. Der Hintergrund, das Gesicht und der Hut spielen in warmen Tönen; kältere Töne kaum in den Kniehosen und den hellblauen Strümpfen: das Ganze mehr warm als kalt, und vor allem wärmer, als MEISSONIER erwarten lässt.

Der Junker, die Hand an der Fahne, stützt sich auf das linke Bein, hat das rechte zur Seite gesetzt und steht anspruchslos und zuwartend, die zierlich gemalte Hand in die Hüfte, den kleinen Finger an den Korb des Degens gesetzt.

Hier ist die ruhige und genaue Art Geschichtsmalerei zu treiben. Von dem Zeitalter LEYS' sind wir entfernt: Geschichte der Kleinen, nicht der Grossen wird gesehen — weil jene Kleinen eher, als diese Grossen, zu studiren sind. Die nachromantische Zeit stellte lieber als einen *Helden* einen der «Vielen» dar: *irgend* ein Soldat, *irgend* ein Fahnenjunker genügte der moderneren Auffassung als Stoff, um an seiner Darstellung durchaus sich zu befriedigen; auf die Romantiker, die in grossen Zügen, doch nicht bestimmt schauten, war ein Geschlecht gefolgt, das jenes Kleine, welches allen Dingen nicht fehlt, ausführlich, wissenschaftlich, prosaisch zur *Kenntniss* nehmen wollte. Man lernte *fein* zu charakterisiren — und bei bescheideneren Sujets. Erst später wagte man, in dieser Methode erstarkt, auch die Helden wieder darzustellen; immer jedoch noch ausgehend von dieser selben Methode.

So hatte für einige Zeit die Einzelgestalt eines vielleicht unbedeutenden Menschen aus einem vergangenen Jahrhundert für die neueren Maler mehr Interesse gewonnen, als ein zusammenhängender Vorgang unter weltbewegenden Personen ihnen einflössen konnte.

Doch wird zuweilen in Folge dessen die Meinung laut, MEISSONIER sei nüchtern und könne nichts malen, als was er vor sich habe. Dies ist aber in gewissem Sinn unrichtig, denn wenn er Gestalten des XV., XVII., XVIII. Jahrhunderts individuell schafft, so kann er nach lebenden Modellen sich nicht gerichtet haben — welche nur die Gesichter aus dem XIX. Jahrhundert aufweisen —, und er hat — da die Gesichter auf den Bildern so frisch sind — sich auch nicht *allein* nach Gesichtern alter Gemälde richten können. Der Geist, frei sie aufzufassen, der Umstand, dass er die Personnagen neu belebt (auch andere, die wie von ihrer Familie sind, ihnen beifügt), machte seine Phantasiethätigkeit nothwendig und lässt die Wirkungskraft derselben bewundern.

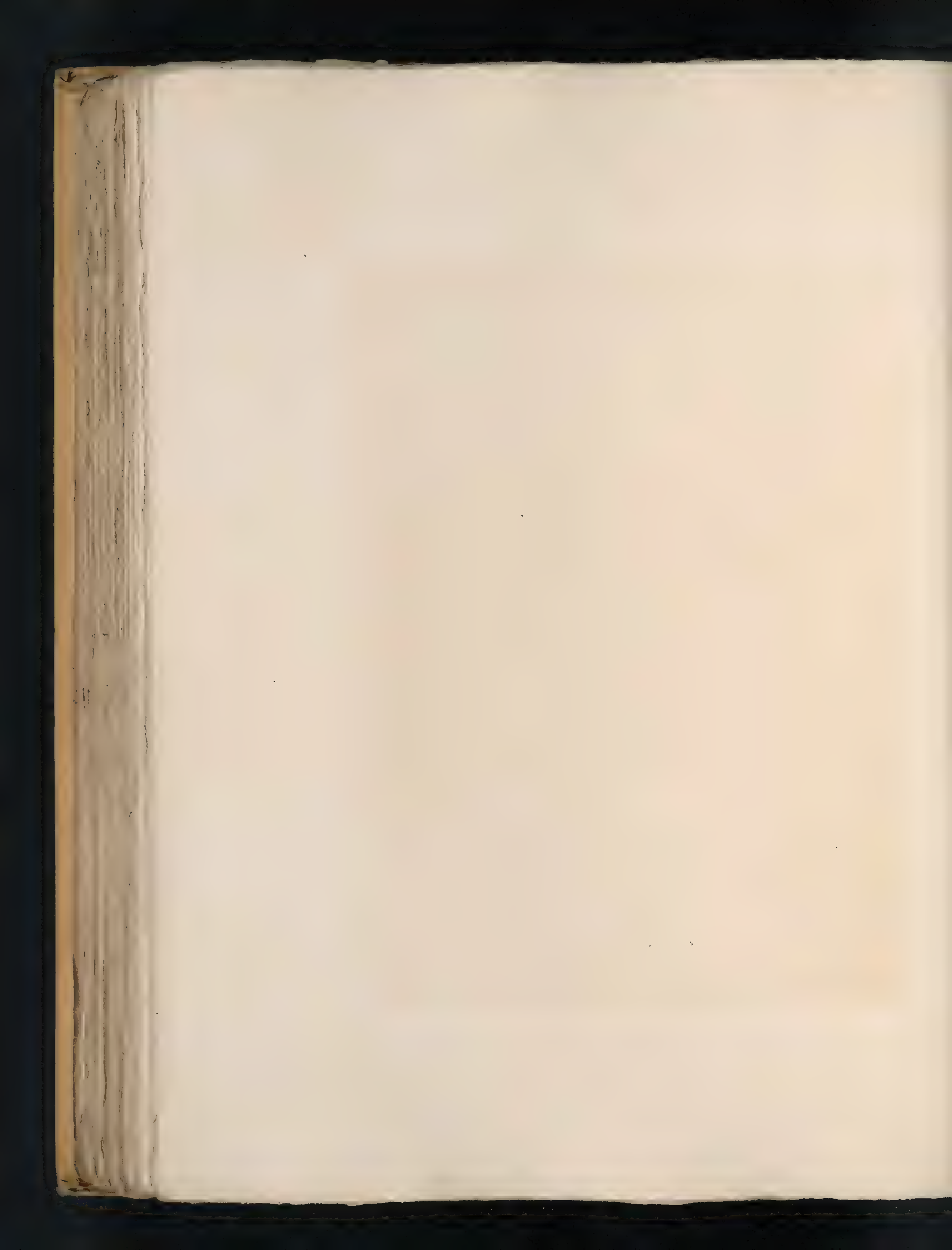
Er hat demnach die merkwürdige Gabe, seine Gestalten, aus alten Zeiten, *unmittelbar* zu sehen. Folglich hat er Phantasie wie FLAUBERT sie besass, der photographisch treu erscheinende Bilder schriftstellernd aus einer Zeit schuf, von der es kaum Nachbildungen giebt. MEISSONIER nahm, beim «écrivain méditant», die *Bücher* auf dem Schreibtisch aus dem Zeitalter, aus Bibliotheken: das *Gesicht* des Schriftstellers aber konnte er nur erfinden! Aus alten Gemälden genommen, wäre es nicht so unmittelbar; nach einem lebenden Modelle wäre es innerlich unwahr ausgefallen. Dieses historische Anschauen, welches MEISSONIER und MENZEL in so hervorragendem Grade haben; die Präcision des der Zeit gehörenden Colorits, das Feingefühl, Mienen zu finden, vielleicht gar zu erfinden, welche dem Jahrhundert zu Gesicht stehen und die Herrschaft der Künstler über verschiedene Jahrhunderte hinaus (wo denn zu berücksichtigen ist, dass das eine Jahrhundert andere Gesichter als das andere voraussetzt und alles jedesmal doch passt), endlich bei MEISSONIER all das ohne Leidenschaft dargeboten: bildet vollkommen neue Eigenschaften bei Künstlern aus, Eigenschaften, die erst unser Jahrhundert kennen lernte.

Das vorliegende Bild stellt uns einen Fahnenjunker treu, nicht überraschend vor Augen und hat einen vlämischen Wohllaut; es ist ein Bannerträger aus der Heimat der *belgischen* Maler. Die Elemente

des Costüms und Aeussern sind mit einer das Scharfe mildernden Einheit getönt, wodurch dieser Cavalier die Entrücktheit nicht nur eines Junkers aus alter Zeit, sondern die bei MEISSONIER seltnere einer Person in der That aus einem alten Bilde erhält. Hier scheint MEISSONIER auf ähnlichen Bahnen wie LEYS; LEYS würde jedoch seinen Junker unselbstständig und aus jenen Tönen heraus dargestellt haben, die er in dem goldig gewordenen Originalbilde bekommen hatte, während MEISSONIER ihn zunächst ganz frei malte, — und dann gab er ihm in einer Anwandlung kunstliebhabender Laune noch als Decke jenen guten Ton, mit welchem das Bild, das ihn zu seinen Lebzeiten wiedergegeben, durch mehrere Jahrhunderte allmählig überzogen worden war.

Bez. E. MEISSONIER.





MENZEL

PARISER WOCHENTAG

Höhe: 48 Cent.
Breite: 69 Cent.
Leinen.

ADOLPH MENZEL.

In eine dritte Phase der modernen Entwicklung nach LEYS und MEISSONIER führt MENZEL; wenn wir nach des Erstern schöner Reconstruction vergangener Dinge in MEISSONIER ein Talent erhielten, das scharfe Augen für die Historie hat, die von LEYS noch romantisch gesehen worden war: so ist mit MEISSONIER ein ungeheurer Schritt von allgemeinerer Darstellung zu einer schärferen und scharfen gethan worden; nun hat MENZEL mit gleicher Schärfe lebhafter das Auge auf die *Gegenwart* gerichtet. Und das ist sein grosses Verdienst um die moderne Kunst ausser den Diensten, die er durch seine geschichtlichen Darstellungen ihr bot.

Auf dem Bilde aus Paris wird man in ein Strassengetümmel eingeführt, welches MENZEL gleich umfassend, wie ein Historienmaler es mit seiner Legende gethan haben würde, gegliedert hat. *Hierüber* aber lässt MENZEL ein wahreres Licht scheinen. Wohl sieht man einen «ersten Plan» aufgebaut. Ein Verfahren ist's, wie bei WILHELM VON KAULBACH — dennoch wird man auch daran denken müssen, dass TH. ROUSSEAU es nicht verschmähte. Bei ROUSSEAU kam aber der Gedanke in's Spiel, es wäre nicht möglich, den Vordergrund so wirklich erscheinen zu lassen, wie man die Ferne erscheinen lassen kann — nur deswegen wollte er die Aufmerksamkeit von vorne weglenken — was durch Verdunkelung dieses Theils am sichersten geschah —, während MENZEL mehr wie KAULBACH den Vordergrund auch aus einer besonderen Freude, die Gliederung reicher zu machen, verdunkelte und absonderte. Dazu mag freilich auch bei ihm eine Zurückhaltung gegen ganz freie Luft vorne getreten sein: der er denn mit dem, was er in Preussen sehr allein stehend wagte, schon überaus viel Kühnheit bewiesen hat. Ohne den Besitz starker Dunkelheiten vorne, die die Helle hinten zusammenhielten', wagte er vielleicht noch nicht zu operiren; er hatte ein Bedürfniss nach ihnen wie nach einem Halte, dem Rückgrat seiner

Schöpfungen. Doch verlieren wir uns schon; wir zersetzen und wir begehen um so mehr ein Unrecht, als hier der Maler auf ganz natürliche Gründe seines Vorgehens hinzuweisen hat. Schatten von grossen Häusern fallen in seinen Vordergrund ein; sie verdunkeln ihn; und dass sie dort zu Zeiten sein können, der Maler also Sorge zeigte, den ihm erwünschten Schatten auch zu *motiviren:* bildet doch einen sehr grossen Contrast zu gleichzeitigen Historiengemälden, mit welchen die Art der Abtheilung in Licht- und Schattenpartien ungefähr gemeinsam erscheint.

Wir haben hier kein Bild, bei dem der erste Blick alles umfasst. Das Bild hat Gruppen, hier und da; einzelne Persönlichkeiten, besondere Merkwürdigkeiten, es ist ein Stück aus Stücken. Es hat Details, welche man suchen muss: es ist deshalb ein Bild, bei welchem der Genuss, es anzusehen, sich verändert und erneut. Fast kennt man es noch nicht, auch wenn man es lange betrachtet hat: so hat es die Gabe der Natur, neu zu bleiben, immer noch überraschen zu können; — wenn es die Eigenschaft auch nicht wie die Natur erlangt hat, sondern durch das ihr vielleicht Entgegengesetzteste, den Esprit eines Künstlers.

Unter dem gesprenkelten Licht eines pariser Tages sieht man vorne alte Baracken, in der Mitte Neubauten und fast nicht entwirrbares Getümmel; Fuhrwerke, einzelne Wagen, Köpfe heben sich heraus. Fremde, die Provinz, Einheimische wie in einer Dunkelkammer eingefangen, die man vor der Natur dann aufgestellt hat, wenn etwas Besonderes vorüberkam, schieben sich im Mittelgrund gehend, gestikulirend zusammen. Der Vordergrund ist weniger Natur: er stellt des bewegten Strassentreibens Einfassung dar, er ist wie in Panoramen der plastische vordere Theil, das nothwendige Uebel, welches aber durch eine eigene Liebhaberei sehr interessant ausgestaltet ist. Er ist angefüllt; der Weg nach hinten zur Natur ist aber geschickt geleitet: so dass man von vorn bis zur Fernsicht behaglich schweift, allem Dargestellten folgend. Vorne fangen wir an. Ein halbwüchsiger Junge an einem Bretterzaun mit Plakaten. Ueber dem Zaun ein Pferdeleib. Davor der Kopf eines andern Pferdes. Ein Arbeiter schreitet fort. Links ist einer, der die Wand eines Wagens ausnimmt. Ein Parlier steht oben und hört, was ein

Arbeiter, der zu ihm aufsieht, ihm sagt, wobei er sich in einer elegant lässigen Weise, den Kopf beugend, geradehält. Ein Arbeiter, auf demselben Wagen, müht sich etwas von unten zu erhaschen — Alles das trägt sich in einer einzigen Ecke am linken Flügel zu, und nimmt einen kleinen Raum ein. Jenseits, über dem Zaun auf der andern Seite, die Köpfe eines herrschaftlichen Gespanns. Der Kutscher in rother Livrée. Neben ihm eine Ziege, auf dem Bedientensitz ein Africaner.

Die Gasse, in die der Wagen fährt, zeigt in der Seitenfront eine Lücke. Man bemerkt am dahinterstehenden Hause die Einrichtung des vorderen, niedergerissenen; man unterscheidet die Stockwerke, die Zimmer an den chocoladenbraunen und hellgrünen Tapetenresten; und man sieht auch die Gänge, die die Kamine machten.

In die andere Strasse fährt ein gefüllter Omnibus davon. Der Conducteur mit weissem Lederhute, weissen Beinkleidern ist trotz der Entfernung zu erkennen. Der Wind treibt ihm die Rockschösse fort, während er auf der eisernen Leiter, die Bezahlung einfordernd, steht. Ein anderer Omnibus kommt diesem entgegen; den dunkelgrauen Hintergrund macht ein gerundetes Haus mit flatternden, luftigen Vorhängen.

Rechts in der Strasse ist ein Bau, an dem noch die Gerüste stehen.

In den Tönen der Balken und des Baues, der dahinter mit seinem zartgelben Gestein sich erhebt, sammelt sich die Kraft der Sonne. Sie leuchtet darauf. Man unterscheidet nicht, ob auf den Brettern des Gerüstes zwei Arbeiter sind oder drei. Wie in der Natur selber bei Sonnenlicht unterscheidet man es nicht. In der weiten Entfernung vermengen sich die zwei *oder* drei hellkornblumenblauen Arbeiterblousen. Ein schlechterer Maler würde gewiss es bequemer gefunden haben deutlicher zu sein. Ein naives Publicum würde es alsdann als wahrer betrachten. MENZEL hat aber schon 1869 den Impressionismus — stellenweise — gepflegt, benützt, hochgehalten.

Dennoch erzählt er in dem Haupthause, das am Anfang der Strasse sich thürmt, voll Lebendigkeit und geistvoll. «Unzählige» Schornsteine ragen auf, durch kleine « Luken » wird das Dach belebt, am Dach wie ein Nest klebend ist ein Photographenatelier. Auch seine Scheiben sind geöffnet und scheinen sich *ungestüm* dem

Lichte zu öffnen. Es *lebt* etwas in diesen Pinselstrichen. Eine Ankündigung am Dach empfiehlt den Photographen. Ob man das aber von unten bemerken wird? Oben führt man ein Leben für sich, eine Art Idylle. Hinter Metallbuchstaben von halber Mannshöhe sichtbar, diesen Reclamen für die Strasse, gehen ein Stockwerk unter dem Atelier Herren mit Damen untergefasst, auch Damen allein auf dem Balkon in aller Ruhe. Noch behaglicher ist der Balkon ein Stockwerk tiefer: die Aussenseite ist mit Firmenschilden umsponnen, von innen, mittelst eines gelb- und rothgestreiften Teppichs, die Trennung der Parteien zu einer gemüthlichen Einrichtung erhoben. Und Bäume stehen, inmitten von Paris eine Art hängender Gärten bildend, erfreuend wiewohl von Staub verbrämt auf den Altanen, als Zeichen einer hohen Civilisation erfreuend, welche ein lebhaftes Bedürfniss nach Zier und Schönheit auch auf kleinem Raum befriedigt. Ein Genrebild auf dem Balkon: eine Grossmutter, die, ihr Enkelchen im Arm, den zweitjüngsten, der am Gitter kniet, in die Höhe nimmt.

Unter dem Schatten des Balkons beginnen die vornehmeren Theile des Hauses, zwei Etagen, die mittelsten. Schöne Balkongitter. Die der ersten Etage noch zierlicher als die der andern. An den Eckfenstern die Jalousien herabgelassen, an den übrigen Fenstern weisse Rouleaux. Im letzten Fenster der ersten Etage ein Teppiche klopfender Diener.

Der Entre-sol ist wieder bescheidener. Er dient zum Theil dem Parterre, in welchem ein Lampenlager ist. Im Sonnenlicht glitzern hier Messingarme und Kuppeln.

Doch sieht man im Parterre die Schaufenster nur zum Theil: es halten Hindernisse vor ihnen, zwei Packwagen, ein Coupé, ein Gendarm zu Pferde, ein Omnibus. Jemand steigt hinauf, dem der Koffer nachgereicht wird; ein Soldat will das gelbe Gefährt verlassen; ein Civilist mit einem Beutel, gleichfalls auf dem Verdeck, wartet darauf, dann geht auch er. Vor dem Omnibus ein Korbwagen. Ein Herr mit braunen Handschuhen und leuchtendem grauen Hute hilft einer Dame herauszusteigen. Diejenige, welche im Wagen bleibt, spannt den Sonnenschirm auf; diejenige, die heraussteigt, ist in wassergrüner Kleidung. Der Kutscher zieht die Zügel an.

Nun will ein Polizist, indem er die Hand ausstreckt, einer Verkehrsstockung vorbeugen. Ein Wagenbauergehülfe schiebt ein Rad vor sich hin. Rrrr, macht das Rad, Rrrr, und ein Brigadier sieht zu. Ein Geistlicher geht in Gedanken. Vor dem Bock der Kutsche, die vor dem Lampenmagazin hält, kreuzt sich eine Frau in indischem Shawl mit einem Manne. Jenseits treten zwei Damen in das Lager. Die ältere rechts: ihr Kleid ist dunkelgrün, der Hut löschpapierfarben. Die jüngere nimmt ihre Mantille zusammen, zieht die Ellenbogen an sich, sie ist ganz weiss gekleidet und ihre hellgelben Hutbänder, auf der hochgesteckten Frisur, flattern nach hinten. Vor den Kutschenpferden leuchten zwei buntgekleidete Frauen. Ein Gesicht eines sonnbeschienenen Mannes wird nur zur Hälfte sichtbar, da das dunkle Profil eines beschatteten Mannes sich davorschiebt. Eine Domestike sieht man hinter einem Pferdekopf; und einen Turco, der dem Geistlichen entgegengeht. Eine Dienerin hat Einkäufe gemacht und sinnt über dieselben nach; ein Turco dicht vor uns will seine Pfeife in Brand setzen. Er hält ein Schwefelholz und «zieht». Die Reflexe des Feuers glänzen auf der braunen Haut des Mannes und röthen den Turban. Die Gestalt ist bis zu den Füssen mit dem Anzünden beschäftigt, die Kniee sind vorgedrückt; der linke Fuss tritt zurück... Lachend sieht ein Arbeiter ihn an, lachend drückt er die Hände an die Hüften; sein Gesicht wird, in dem Halbdunkel (des Häuserschattens), das hier herrscht, wie das des anzündenden Turco durch die Flamme erhellt; und in den Gegensatz zu dem natürlichen Tageslicht des hintern Strassenzuges ist das Schattenstück des Vordergrunds um so mehr getreten, als in ihm ein künstliches Licht, von etwas blauem Dampfe umgeben, sprühend aufblitzt. Das belebt, wiewohl es nur ein kleiner Fleck ist, die Theile im Schatten und der Maler liess zugleich die Contrastwirkung des künstlichen zu dem Tageslichte sich nicht entgehen.

Links von dem Turco ein Stück aus der Thierwelt: vom Wagen losgeschirrt, ein Arbeitspferd in dem ihm umgehängten Futterbeutel geduldig und müde fressend. Hinter dem Thiere eine Bewegung von Vierfüsslern. Pferde werden von dem Bauplatz geführt; zwischen den hinausgehenden Pferden drängt sich ein Hund herein.

Ein Kind spielt mit einem Reifen; eine Mutter bringt ihre Kleinen über den Fahrweg; die Tochter setzt den Fuss auf das Trottoir und weist auf einen neuen Vorgang. Der Knabe dreht sich zur schützenden Mutter. Ueber dem Mädchen sieht man, verborgen hinter einer Ecke, eine Katze, die zum Sprung ausholt.

Rechts auf dem Platze ein Café. Tische und Stühle sind hinausgestellt. Aus der Thür tritt ein Ehepaar; ‹er› gebräunt, ein Vollblutfranzose, ‹sie› als eine kleine Kokette. Ein Bein über dem andern ein Gast, der den Cylinder auf den Tisch stellte. Sein Hund kauert unter seinem Stuhle und räkelt die Beine wie der Herr: und *diesem* Hund zu Ehren krümmte die Katze den Rücken, die sich an der Ecke, über dem Kinde, zum Sprung bereit hielt. Nun sehe man, wie fein beobachtet die Kellner sind. Der Parlier, welcher auf dem Bau stand, war ein eleganter, weil französischer Parlier: Kellner sind in französischen Lokalen geringerer Art *nicht* elegant, vielmehr lange starke Burschen, mehr tüchtig, als zierlich. Einer, der brünett ist, bringt Geschirr in's Haus. Ein anderer aber hat den eleganten Herren die Eleganz abgesehen, als Mann von Welt (für Kleinstädter) steht er vor zwei Damen, welche aus der Provinz sind, ihnen ein echter, unbezweifelbarer Pariser. Namentlich die jüngere kann kaum ihr Portemonnaie erreichen vor Befangenheit; der Kellner sieht über diese Verlegene hinweg und erklärt der älteren Dame eine Omnibusverbindung, einen Weg. Er wird ihr zu redselig. Sie möchte nicht ihn wahrnehmen lassen, dass er ihnen beiden imponirt, dass sie seine Rede sehr beachtet und sie richtet ihr kleinbürgerliches Antlitz nieder, zu dem Zweck, dass der Kellner nicht zu viel Vergnügen von ihrem horchenden Aufmerken habe. Er giebt sich aber (Weltmann auch hier) discret; er sieht während der Rede ganz fort... nach einem entfernten Gegenstande! Wie reizend es von MENZEL erfunden ist. Es bildet eine Komödie im Kleinen.

Im vordersten Theile des Bildes rechts steht ein älteres kleines Haus. An den Wänden zeigen sich die Spuren der Zeit. Die Jalousien sind von einem verblichenen Grün. MENZEL erzählt seine Biographie und seinen augenblicklichen Zustand. Im ersten Stock küsst sich ein Liebespaar. Im Parterre sieht man den Laden eines Wildprethändlers. Vor der offenen Auslage steht ein Mann, ein Arbeitergesicht mit

einem Henri quatre, der seinen Knaben auf dem Arm trägt. Zögernd verkauft er das Kaninchen,... das seines Kindes vielleicht einziges Spielzeug war. Das Kind sieht traurig zur Seite. Der Händler kauft das Thier, nimmt es bei den Ohren in seinen Laden. Die Mutter des Händlers, uns den Rücken wendend (man glaubt zu empfinden, dass sie taub ist), und seine Frau bilden Nebenpersonen. Die Haube und das Halstuch bei der Frau schimmern hervor. Der Laden mit seinen Insassen bildet eine Einheit, ein Ganzes und eine *malerische* Episode... Hinter dem Mann, der das Thierchen verkaufte, ist an der Wand eine Erinnerung an den Namen MURGER's, welcher den Roman der Armen geschrieben... Aber MENZEL lässt uns nicht, ohne uns zu versöhnen... MENZEL erfindet eine Frau, die trocken und nicht hübsch ist, doch ein gutes Herz hat... eine Frau wie eine alte Lehrerin aus einem Buch von WILHELM RAABE. Sie kommt wohlwollenden Gemüthes zu dieser Scene; man weiss zwar nicht, wie sie enden wird: sie endet jedoch vielleicht freundlich. Episoden und Bezüge mischen sich solcherart mit reinen Darstellungselementen; — auch ist es in der Absicht, uns den Contrast zu bieten, geschehen, dass die Kleine, die an der Hand ihrer Mutter auftritt, just hier (einen Gegenstand mit dem Zeigefinger bezeichnend) ihre joie de vivre, ihren Frohsinn beachten lässt... Das sind Verbindungen spiritueller Natur, bei deren Auffindung man an eine Seelenähnlichkeit des Künstlers mit HOGARTH denken kann.

Als weitere Figur steht aber oben, sogar *zuhöchst* und beherrschend da sie zu resumiren scheint, im Bilde eine Frau, die durch ihr Interesse für das aus dem Haus hervortretende Paar so erklärt wird, wie der Schatten des Vordergrunds durchaus aus dem Schatten der nicht sichtbaren Häuser hergeleitet werden könnte: man findet die gewöhnliche Erklärung und tieferen Zusammenhang. Die Frau ist sinnbildlich... sie blickt gefesselt in das Getriebe unter ihr... zwischen Blumen verborgen stützt sie ihre Hände auf das Gitter eines Balkons der zweiten Etage und wie in einem Versteck steht sie dort und betrachtet Alles. Sie urtheilt nicht ab; nein, sie lässt vieles gelten: es ist für sie genug, es zu constatiren. Sie ist nicht die Kritik — aber sie ist ein Interesse am Beobachten. Die Freude des Sehens, die Beobachtungsfreude drückt sie aus: *Menzel*

mag auf pariser Balkons so gestanden haben als Tourist 1867 — und setzte danach sein Bild zusammen!..

Auch technisch ist es sehr geistreich. Die Luft ein «schmadderiges» Gemenge, auf sie dünn aufgesetzt die mattblauen oder graudumpfen Schornsteine, die Lila-Farben der Schieferdächer; blechern-weiss von den Lufttönen heben sich die gestrichenen Farben der grossen Schilde ab, an dem Balkon, himbeerfarben im Ton, eine Frau in der Flut neutraler Tinten; im Mittelgrund die Sonne auf der Strasse, die Personenköpfe springen wie Stecknadelknöpfe hervor, und selbst die Gebäude sind interessant behandelt bis zum Himmel und strotzen von Geist...

Es wird nur eine Bemerkung zu machen sein...

Ein Künstler von heute würde in der Beleuchtung und Ausfüllung des Platzes anders, wesentlich einfacher aufgetreten sein. Er würde die Strasse ohne den Häuserschatten vorne — nur gewöhnliches Licht ohne Clairobscur würde er gebracht und dadurch in einer Galerie nicht so gute Figur, wie MENZEL thut, gemacht haben. Als feststehend ist zu betrachten, dass den alten coloristischen Bildern einer Galerie das überall vorhandene Helldunkel Glanz giebt: es kann der Sammler sich darum freuen, dass MENZEL etwas zu erreichen strebte, das interessanter ist, als ein Gemälde in einfachem, grauem Lichtton; er kann darum neben coloristischen Werken älteren Stils aufgehängt werden, er «hält» sich zum Beispiel neben dem LEYS dieser Sammlung. Auch «begreift» man MENZEL's Standpunkt. Er gehört, wie DAUDET sagen würde, noch auf ein anderes «bateau»: es ist nicht ausgemacht, dass er der Galerien wegen an's Clairobscur gedacht haben müsse, kann er nicht auch eine naive Neigung dafür gehabt haben? Er war Autodidact, nahm seinen Weg immerhin in einer Epoche von Historienbildern, man ist zu seiner Generation gehörig, selbst falls man sich gegen sie auflehnt, und man merkt es dann nicht, dass man von Bildern Act nahm, von denen man den Erfolg sah: MENZEL's Arrangement ist diesmal etwa das, welches C. von PILOTY angewendet haben würde.

Doch ist er lebhafter, viel krauser beim Licht, beim Schatten, und im Inhalt als PILOTY; er ist wie etwa zu DELACROIX' Zeit ein Bourgeois war: und auch das ist begreiflich. Denn nehmen wir MENZEL's Jugendzeit, die mit der Epoche DELACROIX' zusammenfiel; vergegenwärtigen uns seine norddeutsche Nüchternheit; bedenken, dass in Epochen, wo ein höherer Wärmegrad durchdringt, für die Poesie und Romantik, die dann herrscht, der Nüchterne wohl im Kleinen Ersatz suchen möchte und in dem, was ungewöhnlich wirkt, und an seltsam Farbigem, auf den Strassen, ihm begegnet, das Einzige erblickt, wodurch er in Poesie und Romantik mitthun könnte — dieser Trieb, wie es scheint, hat die *Turcos* des Bildes hervorgehoben, welche verhältnissmässig öfter, als man ihnen zu Paris begegnet ist, auf dem Bild zu sehen sind: sie und Helldunkel trug MENZEL in das Grau des Tages —, so verstehen wir MENZEL's Accentuirungen, die wie bei echten Romantikern sind, mag immer MENZEL's Sehweise, wie bizarr sie sein mag, mehr vom Realismus aus- und in's Kleine gegangen, und mehr E. T. A. HOFFMANN, als nun eben VICTOR HUGO sein.

Auch MENZEL's Vortrag beweist, wenn nicht gleich Romantismus, doch jene Freude an der *Genialität,* welche jene sich selbst Liebenden und Bewundernden gehabt haben. Dass hingegen eine Neigung zu Antithesen, Symbolen (hier bei dem fröhlichen Kind und dem traurigen Mann, bei der Andeutung in Buchstaben: Murger) in MENZEL aufzufinden ist, hängt mit des Künstlers Erziehung in Deutschland, angesichts der Meister des Cartons, zusammen, wenn die gänzliche Ueberwindung aller Sprödheit des Stoffs, MENZEL's Vermögen, die starrste Form eines rein geistigen Esprit, das Symbol, in Malerei umzuwandeln, auch nicht auf deutsche Ahnen in neuester Zeit gestossen ist... Wenn nun aber eine Lust, aus Gegensätzen Gruppen zu formen (überhaupt schon: zu componiren), ferner die Freude, mit dem Pinsel genial zu sein, drittens ein Hang zum Nicht-Gewohnten, als rar, als excentrisch Auffallenden — die Triebe des Geistreichen, des Malerischen und des Seltenen, in MENZEL wirken und bei ihm, sei es gleichzeitig oder in getrenntem sich Offenbaren, leicht nachgewiesen werden können, so ergiebt sich, dass MENZEL noch in drei Beziehungen zur Natur, der die Neueren,

soweit als es möglich wird, schweigend sich unterordnen, in Gegensatz trat; — doch aus welcher Anschauung heraus? im Grossen und Ganzen genommen, aus welcher Zeitstimmung heraus konnte er der neuen Zeit so innerlich fern bleiben?... denn die neueren Meister stehen auf wesentlich anderem Boden, sie gehen mit der Natur und sind keineswegs oder unwesentlich später geboren als MENZEL; so muss er also seinen Ausgangspunkt weiter zurück haben als nur in seinen Jahren liegt; welches ist das Milieu, aus dem MENZEL hervortritt? Er ist aus FRIEDRICH's achtzehntem Jahrhundert — darum ist er nicht modern! Und selbst seine Verve des Colorismus, die ihn für uns neben Romantiker stellt, könnte man auch aus einer Rococoverve, die farbig zu glühen angefangen, entwickeln.

Will man versuchen, ihn aus dem achtzehnten Jahrhundert herzuleiten, fallen zwei Dinge sofort auf: *ein* Zug fehlt — der JEAN JACQUES ROUSSEAU'sche; und *ein* Zug ist mehr — welcher aus früheren Zeiten stammt. Aus Preussens oder der Welt Haudegenzeiten. Ein Zug wie etwa vom historischen Prinzen von Homburg; kräftig, geradeaustreffend. MENZEL ist nicht durch Gracilität beengt (wenn er WATTEAU'sch wird, so sieht man es nur desto deutlicher), er ist stärker und gröber. In ihm ist etwas Barbarisches von Kraft früherer Epochen. Dessen Mischung mit achtzehnten Jahrhunderts-Essenz wirkt nun sehr original; nur FRIEDRICH der Grosse hatte ebenfalls etwas von solcher Mischung.... Doch schon ist dieser abgeschliffener: Hofmann, MENZEL aus dem Volke gekommen. MENZEL hat diese Kraft, dazu ist bei beiden die scharfe intelligente Beobachtung, welche die Maler und welche die Schriftsteller im achtzehnten Jahrhundert gehabt haben; und zudem erhielt er wie FRIEDRICH den Besuch VOLTAIRE's. MENZEL ist wie diese Vorbilder von einer gewissen gläsernen Helle umgeben. Die Welt bleibt für sie ohne Mystisches. Sie sehen keinen Rest, sie haben klare Vorstellungen. Sind sie nun so klar, dass sie selbst den grossen Kunstwerken der Vergangenheit gegenüber unfähig zur Kritik werden, sobald in diesen ein unbewusstes naives Pathos zum Worte kommt, an den *höchsten* Stellen; so mussten sie umsomehr die Antipoden kleinerer

Künstler sein, bei welchen Pathos und Unbewusstes allein die Eigenschaft bildet, die aus ihnen Künstler macht: zu JEAN JACQUES ROUSSEAU stehen sie ablehnend. Sie sind Rationalisten, MENZEL und FRIEDRICH in etwas milderer Form, weil enthusiasmirt durch eine Liebe zum Vaterlande — vom *Lyrismus* aber sind VOLTAIRE, FRIEDRICH und MENZEL gleichmässig entfernt. Nun ist diese Qualität seit dem achtzehnten Jahrhundert, wo sie nur in der Literatur war, im neunzehnten in die Malerei eingetreten, bildet hier unter den neuen die *grosse* neue Eigenschaft, folglich die wichtigste; fehlt MENZEL, der im übrigen der universellste Künstler des Jahrhunderts ist, und hat sich anderer Orten niedergelassen; MENZEL hat viele Gebiete, die durch den Lyrismus erst vollkommen darzustellen waren, erschlossen; voll Geistesregsamkeit hat er manche Zweige der modernen Malerei geweckt, manchem Sehnen zur Sprache geholfen — und ist selbst nur wie ein «Advokat» der neuen Stoffe gewesen.

Was diese verdichtet, lag ihm nicht im Blute. Er ist zu sehr Voltaireanisch, als dass er dumpfen Ernst, der dazu gehört, aufzubringen hätte (einen Ernst, welchen man von einer gewissen Sentimentalität nicht immer freisprechen darf): MENZEL steht nicht auf dem Fusse MILLET's, der die Ackerscholle dumpfen Gefühles voll ansah. MENZEL weiss was die Ackerscholle malerisch werth ist, doch er denkt nicht daran, darüber *uns* zu vergessen, die er für Interessanteres erwartend hält. In der Landschaft auftretende Personen lässt er nicht ganz frei von Witz hantiren. Die Landschaft lässt er nicht frei von Abwechslung sein; das zu Einfache langweilt ihn, fürchtet man gar, vielleicht selbst ein wenig, er hat nicht die Energie der Naiven darin. Daher ist die Natur, wie scharf er sie auch gesehen hat, bei ihm gleichsam nicht allein gelassen und darum muss der *grösste* Zauber, den natürliche Gegenstände haben können, den seinen fehlen. Auch kann er sich nicht in die *Dinge* hineinsenken; es fehlt ihm an der contemplativen Nachdenklichkeit, die es dazubringt, ein Feld, nur ein Feld, von dem der Brodem, welcher von ihm aufsteigt, sozusagen der einzige Gegenstand ist, zu schildern. Kurzum, MENZEL ist rührig, ein gedankenreicher Kopf, ein Zeichner, ein Physiognomiker; und er ist kein Pantheist, er hat keine *Pietas*, es singt nie in ihm, er hat nicht und er malt nicht die Ruhe.

Werden wir aber inne, dass MENZEL ein klarer, nüchterntüchtiger Kopf ist und nicht wie einer jener Grössten geartet, bei denen in den höchsten Momenten die Klarheit in göttliches Stammeln sich auflöst, doch auch nicht wie jene Art von Kleineren, zu welchen im vorigen Jahrhundert J. J. ROUSSEAU, in diesem MILLET gehörten; werden wir inne, dass MENZEL in der That nichts, weder im höchsten Affect noch ständig zu Grunde liegend, Lyrisches hat, der Weichheit, des Ueberschwanges baar ist und ohne eine hervorstechende Fähigkeit, sanft Feierliches hervorzubringen, bleibt; werden wir gewahr, dass MENZEL'n, was wir Seele nennen, fehle, während gallische Eigenschaften, Esprit und Verve, ein prickelnder Sinn des Malerischen mit ihm einen Gipfel zu erreichen scheinen, und dass MILLET, ebenfalls nicht einer der grössten Künstler, — ein Künstler hingegen ist, der, indem er Schäferinnen, die ihre Schafe betrachten, Bauern, die am Abend ihre Hände ineinanderlegen, malen kann, Themen der Einfachheit und Liebe in Liebe und innigster Versenkung behandelt: so berührt es eigen, dass der «Deutsche» unter ihnen — natürlich J. F. MILLET ist. Von diesem nach zwei Seiten merkwürdigen Phänomen löst sich die eine Hälfte aber in der einfachsten Weise, sobald man nur annimmt, dass MENZEL wie ein Fridericianischer Preusse: also (etwa) noch einem Franzosen gleich wirke — und des Phänomens anderer Theil ergiebt Schwierigkeiten durchaus nicht, denn mit MILLET hat die französische Schule, wie sie im neunzehnten Jahrhundert den Vorantritt hat, auf Malerei den Anbau eines Gebietes übertragen, das in der Literatur vorher bekanntgeworden war. Wenn dieses Neue — wie man jedenfalls sagen wird — auch germanisches Gebiet vor allem sein mag — bei den Germanen ist das sich Versenken in die Natur in der That am frühesten gewesen, im deutschen Stamm, im deutschen Volke —, so ist das Gebiet doch ein so allgemein zugängliches, dass man nicht zweifeln darf, es war auch ausserdeutschen Ingenien zugänglich; es ist so rein-menschlich, wie deutsch. Man wird ferner kaum läugnen, dass einige Theile desselben auf seit Ewigkeit vorkommenden Handlungen und Gefühlen basiren; dann ist MILLET, sobald er Ackerbau und Naturfühlen darstellt, einer Gattung Cultur zugehörig, die ohne zeitliches, nationales Gepräge durch alle Perioden der Menschheit vorkommt, während

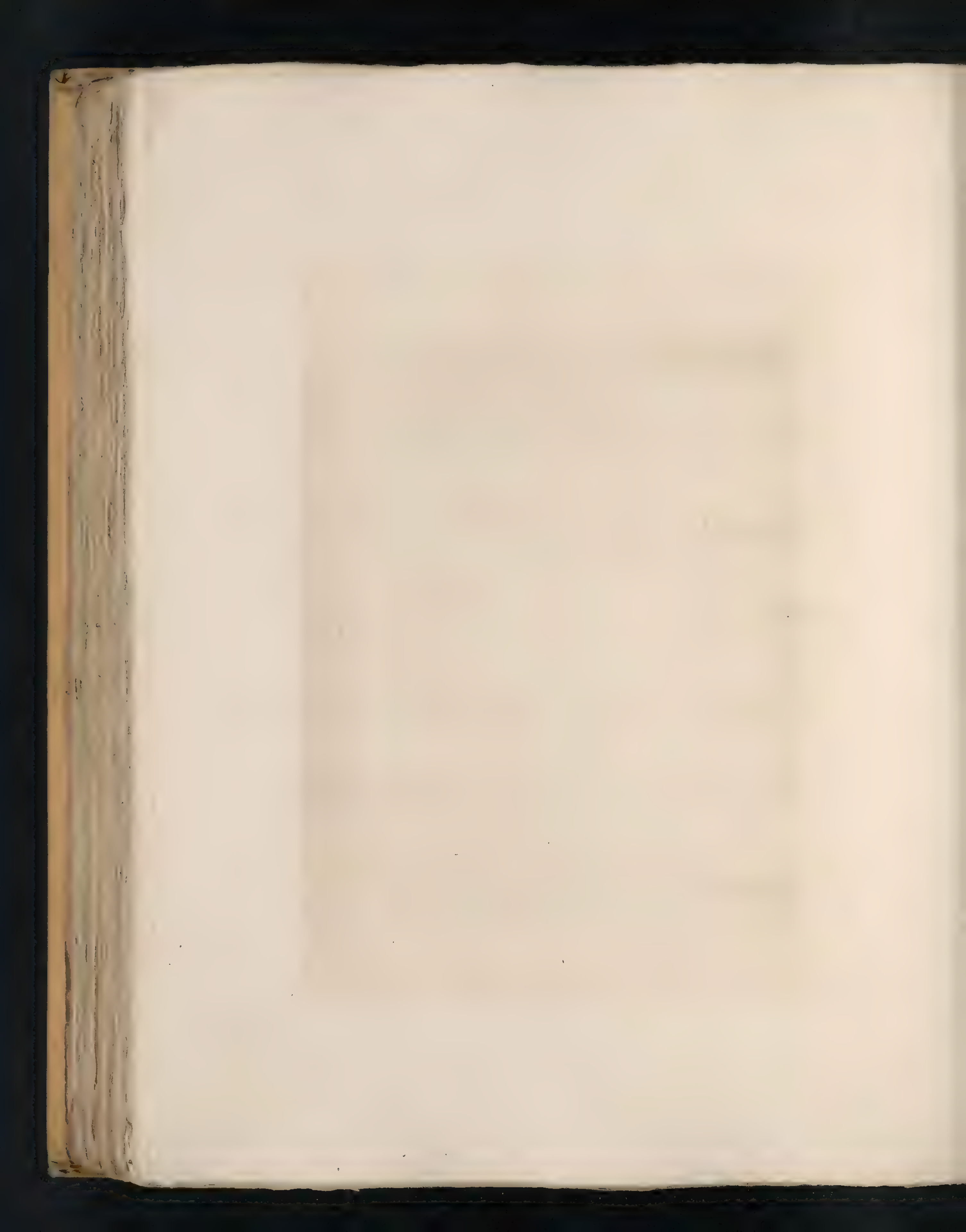
ihm MENZEL als die Ausblüthe (und der geistig vielleicht brillanteste Schluss) einer bestimmten früheren preussischen — französisch-preussischen — Cultur gegenübersteht. Sich ausweitend so viel als er es konnte, energisch und als ein versatiler Geistesheld sich entwickelnd, hat MENZEL zu MILLET geführt — MILLET jedoch hat in sich etwas unschuldig und unbewusst Erreichtes, und MENZEL'n gegenüber ist das ein ganz Neues. Sie sind zwei einander ungeheuer unähnliche Künstlererscheinungen. Beide Meister bilden höchst bedeutende Figuren in den Culturen, von denen sie sind. Und was MENZEL angeht, so ist er der grösste Künstler, den das frühere Preussen erzeugt hat: es giebt keinen so echten, bezeichnenden und erschöpfenden.

Indessen ist dieser Versuch, in MENZEL's Naturell vielleicht genauer, als bisher bei uns geschehen ist, Einsicht zu nehmen und seine Grenzen zu umreissen, nur ein persönlicher; der ihn unternahm, und dem schwelgenden Lobe gegenüber sagen kann, wagte, — vertritt nur vielleicht gegenwärtige Ansichten. Glauben wir auch, diese für richtig halten zu dürfen, steht uns dennoch kein Recht zur Seite, ihre Gültigkeit vorauszusetzen, es müsste unsere Zeit wieder Vergangenheit geworden sein, ihrerseits dem Urtheil unterliegen. Wer heute über MENZEL, wie jeder, der über fast Zeitgenössisches urtheilt, ist gleichsam ohne sichern Boden unter den Füssen; er ist wie ein Schiffer auf dem Meer, welcher Peilungen vornimmt — und *seines* Fadens Länge muss ihm ausreichen. So kann die Interpretation unmöglich tiefer, als die Fähigkeit reichen mag, sich erweisen und damit bitte ich Denjenigen, mir zu vergeben, der mir in Bezug auf die Würdigung MENZEL's nicht recht geben kann.

Dieser Meister hat jedenfalls altes Verrottetes getödtet und neue Wege erschlossen; sein Einfluss hat gewaltig, umstürzend wie Neues schaffend gewirkt; sein «pariser Wochentag», mit seinem besonders reichen Temperamente, hat den Platz unter MENZEL's wichtigsten Werken und gehört, als Denkmal der Zeit wie der Genialität des Mannes, zu dem Material der Kunstgeschichte.

Vorher Sammlung STROUSBERG, Sammlung LIEBERMANN, Sammlung DUNCAN. — Bez. AD. MENZEL, Berlin 1869.





MENZEL

AUS DER
ALT-NEU-SYNAGOGE ZU PRAG

Höhe: 58 Cent.
Breite: 43 Cent.
Leinen.

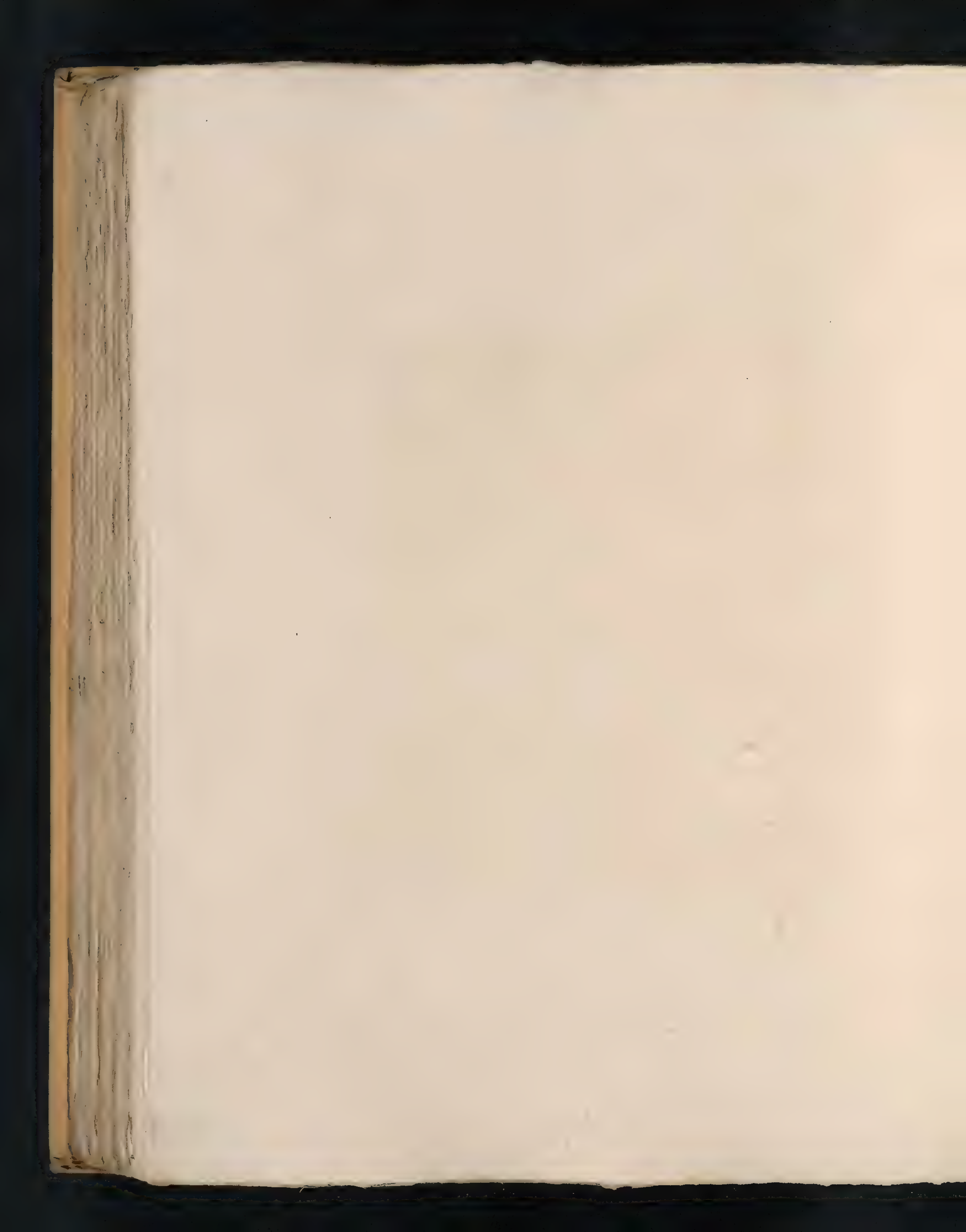
Menzel.

Dämmerlicht herrscht in der Synagoge; aus diesem trennt sich der weisse Gebetmantel eines Mannes, der langsam zu uns vorschreitet, seinen Schatten zur Linken auf eine Bank werfend. In Rembrandt'scher Art bleibt sein Gesicht im Dunkeln, ein spärliches Licht fällt auf seine Hand, der Mantel erscheint mit freier Leichtigkeit behandelt.

Auf einem Absatze, hinter ihm, liegen einige Gebetbücher, darüber steigt das Geländer einer Galerie an; vom Oberlichte die Gesichter gestreift, sitzen zwei Talmudisten hier in einem Gespräche. Im verlorenen Profil redet der eine; der Zuhörende stützt den Ellenbogen auf das Geländer, die Wange auf die schmalfingrige Hand. Träumen erfüllt den Raum. In der Ecke oben, im Halbdunkel die kleinen Scheiben des hohen Fensters, vor dem ein Schrank steht. Aus der Höhe hängen Kronleuchter nieder, der hintere im Dunkeln, in den Kugeln des vordern spiegelt sich das Tageslicht. An der Rückwand des Raums, in undeutlichem Schimmer, brennt ein Lämpchen, noch den nächsten Umkreis erleuchtend, bei dessen Scheine ein Alter studirt. Sein Bart wird durch das Lämpchen mit dem interessantesten Zauber angestrahlt, die Figur ist köstlich und fürwahr Rembrandt's werth. Rechts ist die wenig hervortretende Gestalt eines Mannes in einem Gebetmantel. Das Ganze von einer bei Menzel schier ungewöhnlichen Einfachheit, *grossen* malerischen Verhältnissen und stiller Poesie; ein nichtschrilles Gefühl, ein Nachempfinden des Träumerischen, dessen Stimmung nicht zerrissen wird, machen dieses Bild wunderschön.

Vorher Frau v. Nagler. — Bez. Menzel, 1853.





PAUL MEYERHEIM

MENAGERIE

Höhe: 78 Cent.
Breite: 109 Cent.
Leinen.

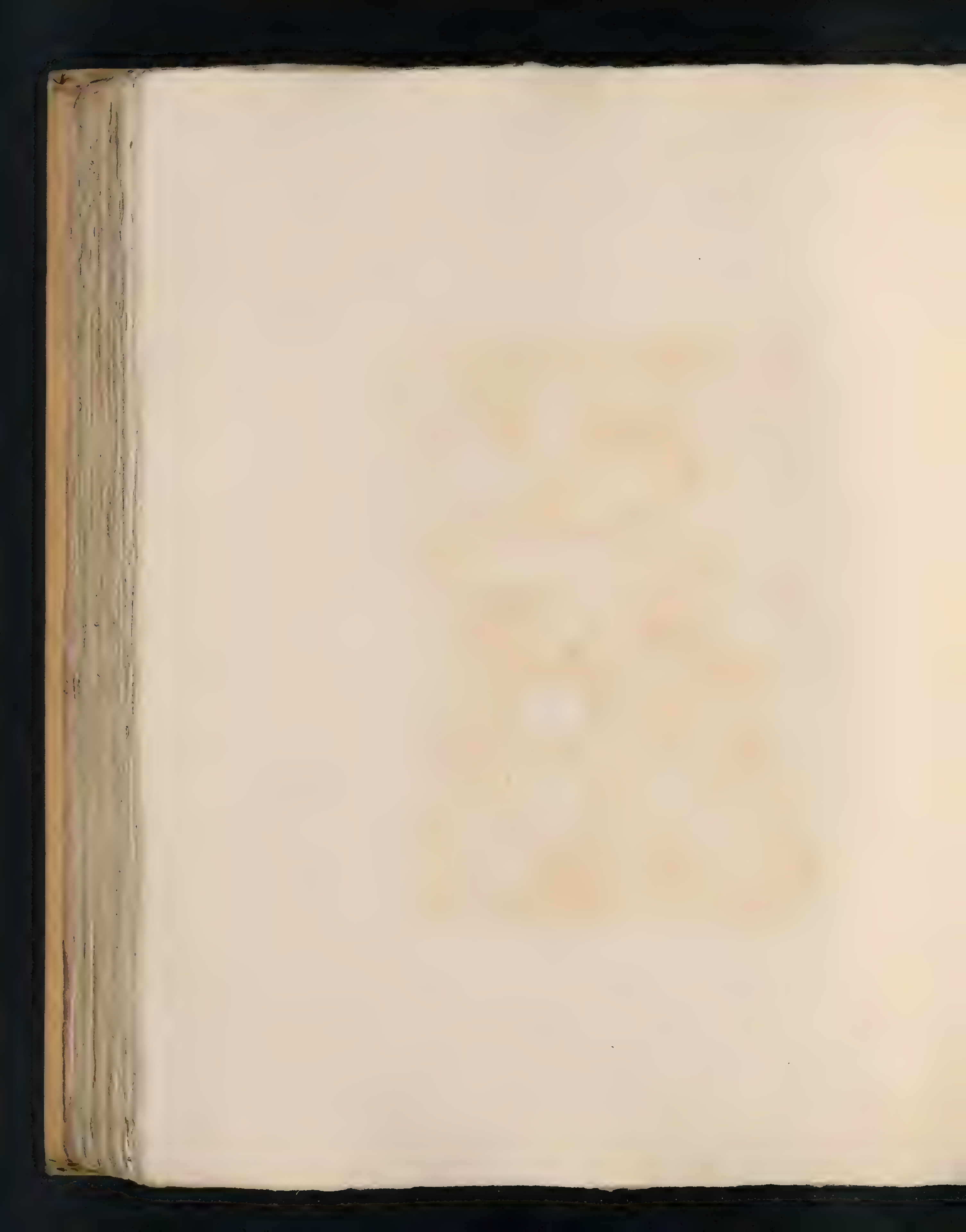
Paul Meyerheim.

Die Scene spielt unter einem Zeltdache und das Licht unter einem solchen Zeltdache, mit der hellen Transparenz, die durch dasselbe hervorgerufen wird, zeigt sich mit seinem eigenthümlichen Schimmer wiedergegeben. Der Besitzer der Menagerie, der auf eine Kiste gestiegen ist, welche, wenn die Gesellschaft wandert, zugleich den Käfig für eine Schlange abgiebt, zeigt diese Schlange, indem er sie sich um den Körper wickelt. Ein Kameel steht hinter einem Gitter, und aus einem grossen Käfig, den die Aufschrift «Löwe aus der Barbarei» ziert, blickt ein Löwe. Weiter zurück mehrere andere Käfige, alle mit Insassen; an den Balken, welche das Dach tragen, klimmt ein Aeffchen, während zwei Papageien, an dem Querbalken hängend, ihre Ketten in Schwingung gesetzt haben und mit einander hadern. Ein dritter Papagei hat es sich auf seinem Behälter, in philosophischer Ruhe, bequem gemacht. Hinter ihm sieht man den Reisewagen der Gesellschaft, mit seinem nothwendigen Zubehör, dem Schornstein; dahinter öffnet sich die Zeltleinwand und man hat einen Blick auf das gegenüberliegende, vom *directen* Tageslichte erleuchtete, weisse Haus einer Strasse. Die Aufmerksamkeit concentrirt sich aber auf den halbhellen Raum der Menagerie, mit seinen Thieren und Personen, von denen die meisten den Budenbesitzer umstehen, mit Ausnahme eines einzelnen Herrn, den andere Gegenstände vergnügen, und eines hübschen Bauernmädchens, welches anstatt dem Vortrage folgen zu können, ihren kleinen Bruder beruhigen muss, der sich vor einer Löffelgans fürchtet, das Schwesterchen, ebenfalls furchtsam, verbirgt sich hinter dem grösseren Mädchen. Alle Anderen folgen dem Vortrage und bewundern die Gefahr, in die der Redner sich begibt. Mit heiserer Stimme die ihm längst gewohnten Sätze vortragend, packt er mit den kraftvollen Armen den Schweif und den vorderen

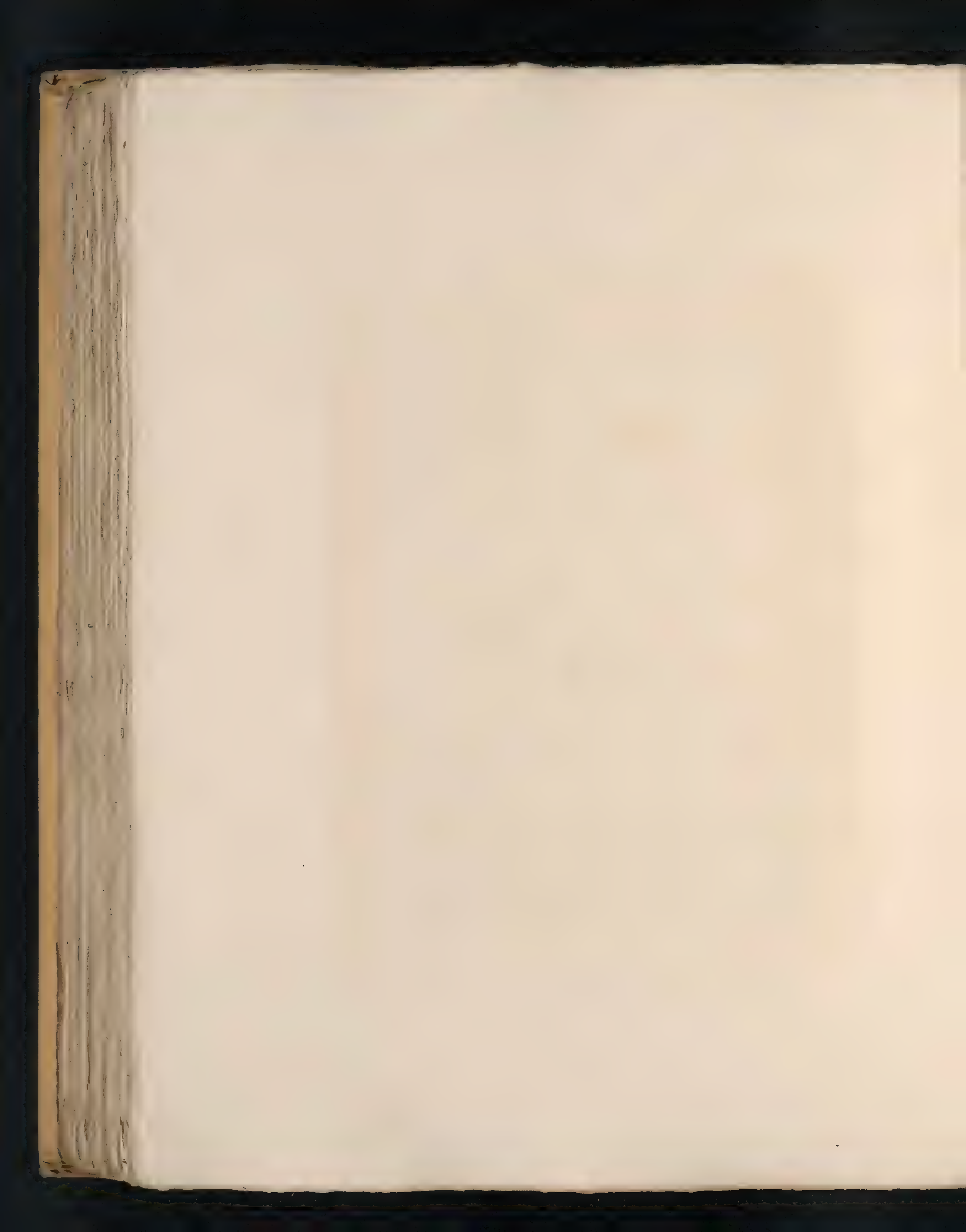
Theil der Schlange, welche ihren Kopf zischend auf die Beschauer hinunterschiebt. Diese sind angeregt, erfreut, erschrocken, gefesselt; ein Bürschchen, die Hände an den Hosenträgern, blickt auf; ein Alter in einem hellen langen Rocke, den Regenschirm auf dem Rücken, studirt das Programm, vergleicht es mit der Rede. Biedere Handwerker, ein Kindchen auf der Schulter des Vaters, ein Bürger mit Brille, ein blondes Mädchen und ein ganz hingerissener älterer Bauersmann bilden das Publikum.

Eines der Hauptwerke MEYERHEIM's. Goldene Medaille auf der Pariser Ausstellung 1866; war 1873 in Wien.

Bez. PAUL MEYERHEIM.







PETTENKOFEN

UNGARISCHES BAUERNFUHRWERK

Höhe: 32 Cent.
Breite: 50 Cent.
Holz.

PETTENKOFEN.

Eines heissen Sommertags fährt ein Karren über ungarische Haide. Die Sonne glänzt auf der Haut der mageren Pferde und lässt die beweglichen Schlagschatten entstehen, die hinter den Knochen hervortreten und bei jedem Schritte der Thiere sich verschieben, um dann in die alte Form zurückzukehren. Vom Maler ist das mit so grosser Trefflichkeit dargestellt, dass man glaubt, die Pferde gehen zu sehen; geduldig taumeln sie hin; ihre Köpfe sinken vornüber. Rechts und links spriesst in ärmlichen Büscheln Haidegras; es leuchtet im Sonnenlichte und trennt sich, wie es von seinen Schlagschatten umgeben ist, vom Boden gleich Inseln in hellem Sande. Lang, wegen der Bodenformation gewellt, fallen ihre Schlagschatten vor den Thieren auf den Weg, und zwischen ihnen der schmalere und längere der Deichsel. Die Pferde treten in eine Vertiefung. Der Fuhrknecht sitzt braun, sonnverbrannt auf dem Wagen. Müde sieht er in die Ferne auf sein Ziel. Rings um seinen Filzhut Himmel: das leuchtende Blau und schimmernde Wolken. Sein Wagen sank auf der rechten Seite; um ihn in die richtige Lage zurückzubringen, legt sich der Kutscher selbst etwas nach links hinüber; auch die Pferde drücken sich etwas nach links; sie wollen den Wagen heben. Dahinter das Dreigespann des zweiten Wagens. Ueber das mittelste Pferd ragt hoch die Stange hinweg; in einer Staubwolke verschwinden die Personen, unten, wo der Staub von der Sonne durchleuchtet wird, tauchen einzelne Theile der Thiere, ein Fuss, ein Bein auf... Am Horizonte fährt ein dritter Wagen, parallel der Breitseite. Einige Pferdeköpfe und der Hut des zurückgelehnten Kutschers werden sichtbar. Erstaunlich ist, wie der Boden den Eindruck wirklichen Sandes giebt; und gerade vorn; — bis an den vorderen Rand des Bildes hat der Maler vermocht, den sandigen Boden zu führen und ihn consistent zu machen.

Vorher Sammlung STROUSBERG. — Bez. PETTENKOFEN 858.





PETTENKOFEN

UNGARISCHE HEUERNDTE

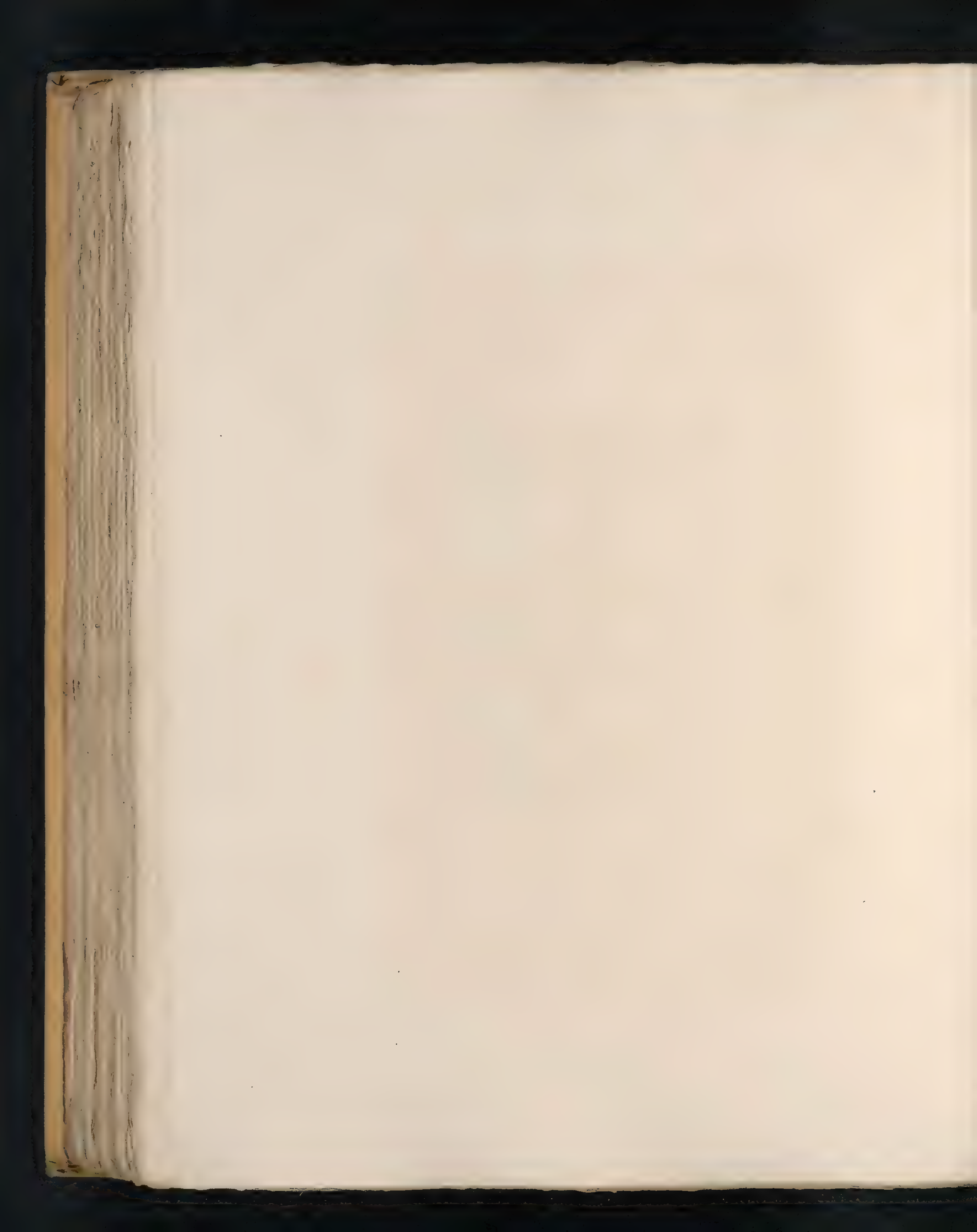
Hohe· 11 Cent.
Breite: 16 Cent.
Holz.

Pettenkofen.

Zwei Pferde, von ihren Wagen abgespannt, haben sich die Köpfe einander zugekehrt, und stehen vertraulich — wie in einer Unterhaltung. Man kann denken: sie litten durch die Insekten, die in der Luft schwirren und es erzittere die Haut ihres Körpers von Zeit zu Zeit, und sie theilten sich ihre Erfahrungen mit, von der Behandlung und von den Insekten. Ihre Haut glänzt; dumpf blaugrau liegt die Luft über ihnen; wie von der Hitze ermattet. Den Pferden nimmt die Hitze fast die ihnen eigene Localfarbe; in einer grenzenlosen Feinheit des Tonlebens stehen sie, auf dem Boden der Haide mit ihrem goldblonden Grund, selber der Farbe beraubt; die Tönung der Haide verliert sich nach hinten in lilafarbene Hügel. Mit den Köpfen dunkel, steht eine Gruppe, eines Bauern und eines Landmädchens, — dieses hoch auf ihrem Wagen, — in der Atmosphäre. Des Mädchens Zöpfe, weisses Hemd, blauer Rock, nackte Arme stehen gegen die matte, zitternde, graublaue Luftwelle. Weiter zurück andere Bauerngruppen, dunkle Köpfe, weisse Gewänder, sich verlierend, kleiner werdend, farbloser werdend, nach der Ferne. Geschirre und Pferde stehen zerstreut; die Deichseln glänzen und die Radreifen schimmern, auf dem von der Sonne glühenden Boden. Und diese unscheinbare Welt, von Pferden, Deichseln und Rädern, — mit einem solchen Vollgefühle für *Schönheit*, einem solchen Geschmacke in der Farbe und im Ton ist sie gegeben, dass «Unterschiede» in den «Stoffen» verschwinden und das Bild einer Heuerndte, in Ungarn, ganz so poetisch wird wie ein Traum, so feenhaft und geschmackszart wie ein fernes Märchen.

Bez. A. P.





PRADILLA

DAS GESTADE
VON VIGO NACH DER ANKUNFT
DER FISCHERBÖTE

Höhe: 29 Cent.
Breite: 49 Cent.
Holz.

F. PRADILLA.

Vornübergebeugtsitzend wühlt eine Fischfrau mit den Händen in ihrem Korb und redet dabei. Ihre Arme sind in rosagestreiften Stoff gekleidet. Eine Frau im verlorenen Profil gesehen, mit auf die Fische gerichtetem Blick, hört der Geschichte zu. Die dritte Frau zählt Geld ab; eine vierte hört, indem sie sich nach der lebhaften Weise der Südländerinnen an's Kinn fasst, um ihr Urtheil zu überlegen, der Geschichte zu, und ihre Kleine, ein echt spanisches Köpfchen, lehnt sich an ihren Schooss und verzehrt eine Semmel.

Hinter dieser Gruppe wird ein anderer Mittelpunkt (im coloristischen Sinne) von dem sehr hellen und mit Rosa gemischten Citronengelb einer Frau hervorgebracht, welche sich bückt; um diese Gestalt sind mehrere Figuren in gebrochenem Weiss; in zweiter Linie einige Frauen: geradezu eine mit weisslich-rothem Halstuch, mehr rechts eine von hinten gesehene in einem Kopftuch von lebhaftem Orangeton. Des Gemäldes Grundgewebe ist eine graulilafarbene Mischung und erhält durch eine bestimmte Anzahl von lebhafteren Tonflecken, welche gleich Discantnoten wirken, gleichsam einen Wegweiser der Melodien, an dem man, schneller als man es an den farbloseren Noten der Mittellage könnte, und auch schneller, als an den dunklen Noten des Basses, die Theile des Bildes verfolgt. PRADILLA wählte Roth, Blau, Grün, Lila und Violett, häufiger aber Orange zu solchen hellen Tönen, zu *besondern* Klängen in dem neutralen Unisono, welches feingestimmt war; und wie Guirlanden durchziehen sie die Erd- und weissen Häusertöne unter der lebhaft unruhigen Luft.

Neben der Frau mit dem orangefarbenen Kopftuch steht ein Knabe, der am Arm einen Korb hat und ein Mann mit dunklem Ziegenbarte; eine Alte, die die Hände auf den Rücken legt; ein jüngeres Weib, den Kopf in schwarzem Tuche, die lebhaft gestikulirt.

Weit von dort fortsitzend, hört angeregt, die Stirn in bedrohliche und misstrauische Falten ziehend, eine Alte zu, die ihre Körbe nicht verlassen kann. Ein Hund, welcher Gemüse zu bewachen hat, steht rechts dahinter, kläglichen Angesichts, mit einem von der Geduldanstrengung leidenden Blicke: er kann nicht, wie die Alte, die Gespräche hören und dadurch beschäftigt werden. Ein Knabe, welcher zurückgelehnt sitzt, in Rosa, richtet seinen Hund ab; unter der Frau mit dem schwarzen Kopftuch bemerken wir noch ein zuhörendes Mädchen; eine junge Person mit einem Korbe auf dem Kopf; eine Frau mit Orangetuch im Haar und rothem Stoff über dem Hemde; weiter zurück das Profil einer Alten mit himbeerfarbenem Tuch. Unter der allein zuhörenden Frau aber und dem seinen Hund abrichtenden Jungen, ganz unten am Rahmenrande und schon von diesem in der Hälfte seiner Person getroffen werdend, sitzt, uns zugekehrt und lachend, ein kleines Mädchen, ganz von vorn gesehen und mit spanischem Näschen und grossen, direct lachenden Augen und Perlenreihen im Mund. Sie sieht aus, als hätte der Maler sie, die Nothwendigkeit in letzter Stunde fühlend, auf den Rand des Rahmens in letzter Stunde improvisirt. Ihr Kopftuch ist von einem Roth, welches sie trefflich kleidet und der Reiz, mit dem sie uns anspricht, erleichtert ihr die Mission, von der Welt ausserhalb des Rahmens zu den Personen des Bildes hinüberzuleiten.

Sie sitzt an einem Korbe, neben ihr der Mitte zu ist glänzend gemaltes Gemüse, und Fische sind zur Linken übereinander geworfen worden. Dieser Vordergrund mit seiner Bravour bereitet auf die Freuden vor, welche die hinteren Regionen dieser Küste uns bieten werden.

Man bemerkt den Fischer mit kräftig gebräunten Beinen, lilafarbener Jacke, neben dem älteren Seemann. Eine Fischfrau in schwarzer Tracht, welche, sitzend, mit gutgepflegter Hand, über zwei weite Körbe mit Fischen gebietet; eine Strandläuferin, die mit aufgeschürzten Kleidern, wartend, ihren Rechen in der Hand, dasteht. Hinter ihr leuchten, in verschiedenem Roth, Tücher zweier Frauen, von denen Eine brünett ist. Rechts davon sieht man einen

Gemüsewagen, der mit spanischen Ochsen bespannt ist; ein Mann steht oben. Zum Hause ist eine Leiter hinaufgelehnt; ein Mann schaut herunter; weiter zurück, am Ende der Strasse, sieht man links einen Brunnen; ein Polizeibeamter, mit einem Dreimaster und mit blauem Frack, schöpft daraus. Der Mann ist einen Centimeter gross und man erkennt ihn. Vorne schleicht ein Schelm im verlorenen Profil zum Wasser; ein Bursche mit rothen Hemdärmeln drückt die Arme an sich. Dahinter, um eine Gruppe weiter, eine Städterin, die ihr grünes Kleid aufnimmt und dabei helle Schuhe zeigt. Sie beugt sich zu einer Gruppe, der etliche Frauen und Männer und weiter fort eine hohe Alte mit einem Korbe angehören. Näher zu uns hat sich eine hellere Gruppe niedergelassen, theilweise mit Kindern auf dem Schooss. Aber rechts, den Strandhäusern zu, wird es nach wechselnden Tonstärken — über diesem Mittelgrunde ruht ein fein dargestellter Halbton — dunkler. Zwischen die Häuser klemmt sich, zurückliegend, eine Galerie; eine Frau sieht herunter; unter ihr findet lebhaftes Feilschen statt; eine knieende Frau stützt sich mit nackten Armen auf ihren Korb; hinter ihr viele Frauen mit Kopftüchern, im Handel begriffen. Andere sitzen und plauschen; ein Mann mit schwarzer Mütze, rothen Aufschlägen, eine Alte, links von ihm, vergnügen sich; eine Frau blickt stehend auf ein Melonenhändler-Paar, bei welchem der Mann, der die Pfeife aus dem Munde genommen, auf seine Waare rufend hinweist, während das Gesicht der Frau sich unter der Haube im Schatten verliert. Ueber dem Dach der Galerie taucht eine Villa, weiss-grünlich, auf fernem Hügel liegend, auf; weisser ist die Mauer rechts, die des ersten Hauses; zwei Leute sitzen hier: eine Frau, auf umgestürztem Kübel, mit ihrer Lectüre auf dem Schooss, vor einer Wand, an der einzelne Körbe hängen; ein Mann, der ebenfalls liest und die Glieder ausstreckt auf einem Brette, das zu einem Wassereimer führt und auf dem ein blaues Tuch liegt. Ueber dem Mann der dunkle Thorbogen; um diesen her und über ihm die blendend weisse Mauer; darüber, vorgebaut, der Balkon des ersten Stockwerks, mit Holzwerk und Blumen in Lila, und grünen Blättern.

So willkommen aber, wie das lebhafte Getümmel vieler heller und dunkler Töne, welche das Bild aufweist, muss hierbei empfunden werden, wie dem Auge auch Gelegenheit gegeben wird, auszuruhen. Auf dem Terrain sind solche Stellen: vom Vordergrund zieht sich eine Kette von Figuren zur Mitte, theilt sich und verbreitet sich; links und rechts bleiben mit Absicht leer gelassene Theile im Vordergrund übrig, die nichts als den Boden des Strandes vorstellen. Ebenso ist die Wand zwischen der zurückliegenden Galerie und der Vorderfront eines Eckhauses im Mittelgrunde eine ruhige Fläche geblieben, welche den Augen an sich, durch ihren sanften Perlmutterton, Vergnügen bereitet und ausserdem ihnen die erquicklichste Rast gewährt. Die Wand liegt in jenem Silbergrau, das beschattete weisse Wände zeigen, als Fläche ungetheilt vor unseren Blicken; und auf dieser ruhig schimmernden Folie, rechts über den Bögen, schwebt auf einer Leiter die Figur eines Laternenanzünders. Mit ihm, der über dem sich drängenden Haufen die am Hause hängende Lampe fasst, kommt über uns das Gefühl des Abends: wir sehen den Arbeiter, in zitternden Umrissen, von der silberweissen Wand sich braungrau und hellgrau und schwarz oben, abheben. Seine Füsse kleben an der Leiter: sein Oberkörper, dessen Arme sich bewegen und das Glas der Laterne öffnen, schwebt; er wird die erste Laterne an diesem Nachmittag anzünden, mit ihm bricht die Dämmerung, bricht der Abend herein, und er, er allein, oder doch er mehr als die positiveren Gestalten unter ihm, wird nun impressionistisch gesehen, vag und mystischer. Er soll «suggestiv» wirken; auch ist er, durch seine Haltung schon, die nicht lange so schwebend bleiben kann, zu ephemerer Erscheinung, fast zu einer visionären Erscheinung gut vorbereitet: als höchster Punkt, als das Ausdruckszeichen dieser Gegend, gleichsam als das Organ dieser Versammlung, erhebt er sich über den halbdunklen — halbhellen Boden in die Region des weissen Lichts der Häuser als eine unbestimmt zitternde Figur: vornüber gebeugt, und wirklich fast nervöser Geist und die Essenz seiner selbst geworden, öffnet er die Laterne — und des Nachmittags erste Schatten breiten sich über die Gegend fühlbar aus.

Weithin begleiten den Verlauf der Küste die pittoresken Häuser mit ihren weinlaubbekränzten Galerien, mit ihren schlanken Bögen im Erdgeschosse; unter den Häusern, an die Bögen drängend, fluthet die Menge, die nach der Ferne zu sich verliert; Stangen ragen, hier zur Galerie, dort gegen den Himmel auf, der sich mit unruhigen Wolken überdeckte; das Gewölke wird, bald fliehend, der Nacht Platz gemacht haben: in violette Schleier schon hüllen sich die Berge des Hintergrunds; grünlich ist über ihnen das Licht, und spiegelt sich so auf dem Seewasser. Hier weilt die Helle am längsten; auch ist das Leben am Wasser noch voll Thätigkeit: scharrend über den Grund, das Wasser schleifend, holen die Strandläuferinnen mit ihren Rechen den Tang, fleissig bei der Arbeit; ihre Rechen kreuzen sich, hinter-, nebeneinander, und die langen Handhaben glänzen; wundervoll modelliren sich, trotz der Kleinheit des Masses, die Schenkel der Frauen; und in der geistreichsten Art, sie in immer neuen Motiven bewegend, ergötzte sich der Maler, ihre Hände wiederzugeben. Ein nacktes Bübchen lässt, im spiegelnden Wasser, als sein Spielzeug ein kleines Segelschiff vor dem Winde gehen, dirigirt es, — eine Frau mit aufgeschürzten Kleidern, im Wasser schreitend, lacht ihm freundlich zu. Sie ist vor der dunklen Gruppe der Fischerböte; Männer und Matrosen beugen sich und löschen die Waare; die Maste, die Taue stehen gegen den Abendhimmel, verschwimmend gegen die violetten Berge. Wasser perlt von dem Korb, den ein Mann und eine Frau, am Schiffsrumpf, in Empfang nehmen; mit diesen beiden fast auf gleicher Höhe fesselt eine Strandläuferin, die vor dem graugrünen Walle der Strandbefestigung steht, mit grossem Hute, die Füsse vor sich setzend, in harkender Bewegung: sie kreuzt die zierlichen Beine; ihr Rock ist gelblich; darüber ein brauner Ueberwurf, ein rosafarbenes Hemde; wir gewahren die in der Entfernung Verkleinerte, im grünlich hellen Wasser, welches das letzte Tageslicht auffängt, wie sie am Ufer geht als letzte genau Erkennbare; sie wird eingerahmt von zwei andern Strandfrauen, die grösser, und uns näher, schon auf dem Trockenen stehen und die Arbeit beschliessen.

Der Wall der Strandbefestigung endigt das Ufer. Auf der Terrasse der Mauer, die mit den violetten Bergen verschwimmt, nimmt man, Punkten gleich, die Menschen wahr, die an's Geländer gelehnt in's Meer blicken: winzig schwachrothe, dunklere und grauweisse Flecke . . .

Bez. F. PRADILLA, Vigo-Capaña, 1889.

Mit Entwürfen zu Historienbildern, «die Klage des Mauren», «die tolle Johanna», die «Festlichkeiten bei der Geburt des Prinzen Don Juan», war der Maler beschäftigt, als er, dem die Wahl des Gegenstandes freigestellt worden, für die Sammlung eine «tolle Johanna» zu malen beschloss. Er erklärte, das Bild, «obwohl ein Galeriestück, würde dennoch vermöge der unmittelbaren Einwirkung auf Gefühl und Gemüth zu denjenigen Werken zählen, die man vorzugsweise gern in den eigenen Wohnräumen aufhängt».

Als Historienmaler vom Glauben an die besondere Wichtigkeit seines Zweiges durchdrungen, hatte PRADILLA, der seiner Malerei Aufgaben zuzuweisen liebte, die eines «Malers und Philosophen» würdig wären, Pläne gefasst, die darauf hingingen, ein Werk zur «Betrachtung und moralischen Einwirkung» aus der spanischen Geschichte zu schaffen. Er, der «schon verschiedentlich die Ruhmesthaten der spanischen Könige behandelt hatte», wollte, in einem neuen Bilde, andere, grausame Handlungen derselben «rächen», durchglüht von Liebe zur Gerechtigkeit. Erst für spätere Zeit hatte sich der energische und intelligente Mann vorbehalten, «verschiedene kleine Gemälde der modernen Kunst» zu machen; wie man wohl urtheilen darf: zum Glück, stammt aus dieser späteren Periode unser Bild.

Der Maler selbst hat sich in einem Briefe wie folgt darüber ausgesprochen:

«Das Malerische des Ortes, die Menge von Typen und Gestalten, die man sah, das Durcheinander der Trachten und Farben, welches fast einem Schauspiel glich und den Ort zu einem der entzückendsten

Winkel macht, die uns geblieben — und der bald verschwinden wird —, schien mir geeignet; beinahe das ganze Gemälde ist am Orte selbst gemalt, auf einer hohen Staffelei; ich selbst stand, an eine Barke gelehnt. Und so viel habe ich durch die Witterung gelitten, durch Regen und Wind, vor Allem aber durch die Impertinenz der Leute, welche nie jemand malen gesehen hatten, dass ich tausendmal während der Arbeit gedacht habe, dieselbe zu verlassen und eine andere Art Bild anzufangen. Und wenn ich es nicht gethan, so geschah es nur, um die Gelegenheit nicht von der Hand zu lassen, dass ich ein Bild in Wahrheit von der Natur abmalen könne, in welchem, trotzdem es so viele Figuren zeigt, alle gelebt haben und nicht bloss hingestellte, nur gewerbsmässige Modelle sind. Jede Figur hat ihren eigenen Charakter. Häufig fürchtete ich, die Geduld zu verlieren, und das Bild zu verlassen, ohne es zu vollenden. »

Das Bild ist in der That nicht, wie ähnliche Arbeiten MENZEL'S, mit grösster Sicherheit in Einem Zuge durchgeführt. Es ist unruhiger; wenn MENZEL, in einer Ecke anfangend, an der letzten abschliesst, ist er fertig und hat kaum noch etwas einzustellen. Während bei PRADILLA das Meiste in Feinheit und geschmeidiger Ausführung vollendet ist, wie es von MENZEL nicht besser sein könnte, und Anderes in Bezug auf Ton nach der malerischen Nothwendigkeit vollendet dasteht, doch ohne MENZEL's Sicherheit der Ausführung. Man denkt an PRADILLA's Arbeitsweise am Strande,... mit der häufig wiederkehrenden Neigung: aufzuhören.... Es liegt jenes Jugendliche in diesem Bilde eines reifen und genialen Manns, das Strapazen und Schwierigkeiten liebt — und doch die Raschheit der Reue, welche im Norden nur der Jugend eignet, an einzelnen Punkten mit südländischer Lebhaftigkeit noch ahnen lässt. Alles ist dabei auch mit südlichem Nerv, glänzendem Vortrag, südlichem Feuer gemalt; dennoch verkennt man wiederum nicht, dass es anders als des Meisters zweites Bild in der Galerie: «der Abend in der Campagna,» behandelt wurde. Dort erging sich des Malers Pinsel freier, wenn auch kaum brillanter, so doch mit mehr «Schwung»; in fast rührender Weise ist hier hingegen von solcher Bravour Abstand genommen zu

Gunsten der Treue, zu Gunsten einer fast nordländischen Pietät vor der Natur, welche die hohen, südlichen Grade der Brillanz dieser Natur auf ein gewisses Mass einschränkte, um die Dinge in ihrem natürlichen Sein, gänzlich ohne Uebertreibung zu geben. Den spanischen, kecken Charme wird man trotzdem auch hier nicht vermissen: in der Grazie des lächelnden Kindes im Vordergrund, in den so lebhaft gemalten Gemüsen und Fischen, in der Verve der Hunde, in dem Schmelz, mit welchem der Wirrwar von Villen und Stangen und Ziegeln über der Strandwehr, gen Himmel steht, bricht die reiche Manier des temperamentvollen Südländers sich wieder Bahn, und das sich Beugen vor der Wahrheit, eine kühle Beobachtung und das weise Componiren haben nur den Gebrauch dieser Kraft wohlthätig auf kleinere Felder eingeschränkt.







PRADILLA

ABEND IN DER CAMPAGNA

Höhe: 38 Cent.
Breite: 22 Cent.
Holz.

Pradilla.

Böcke und Schafe auf einem Hügel in der Campagna, über einer Wasserlache. Die zwei vordersten Böcke stehen im Wasser; die andern, sich vertheilend, hügelan.

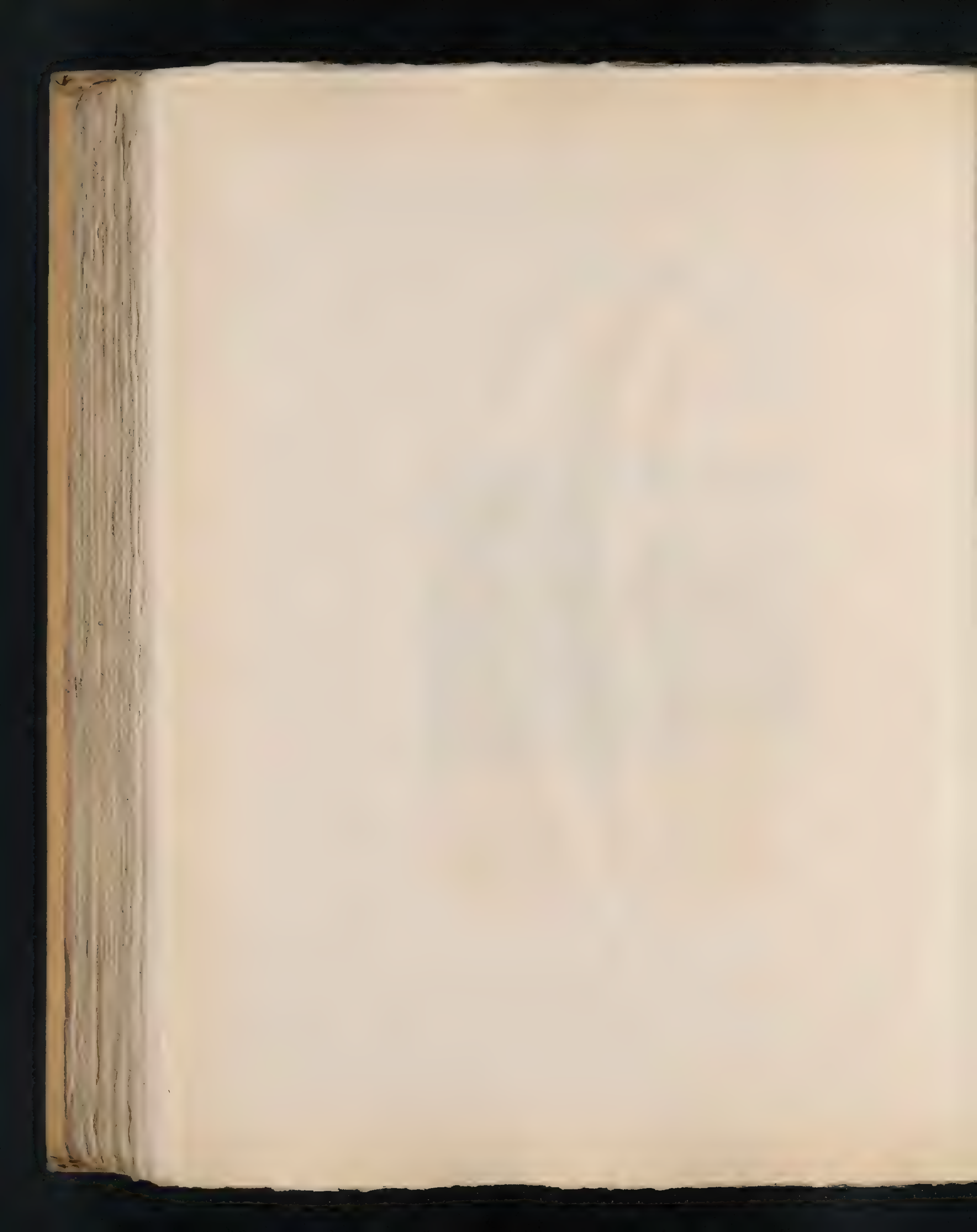
Oben steht die Hirtin.

Sie hat ihr Kleines auf dem Arm und blickt zu uns her. Ein Lamm sieht zu ihr auf, von dem Hügelabsatz, der unter ihr ist. Hinter ihr sind die Hütten, über diese steigen kahle Stämme, oben mit etwas Laub, in den windgepeitschten Wolkenhimmel...

Die Malerei zeigt alle kecke Bravour eines *Chic*malers von wirklicher Bedeutung. Geschickt und mit einem spielenden Schmelz, wie vielleicht kein Deutscher ausser Pettenkofen sich zeigen kann, sind die Krüge, die oben in der Mitte stehen und die Hütte, welche links von diesen ihre verwegenen Farbenreize entfaltet, hingesetzt. Das Ganze gewiss kein Kunstwerk von ethischem Werth: doch als ein virtuos gesteigertes Stimmungsbild, mit seinen weissen Farbenflecken von Schafen auf dem Grün des Abhangs, dem interessanten Campagna-Mädchen und der gelbbraunen Hütte von einem leidenschaftlich accentuirten Vortrag ersten Ranges.

Bez. F. Pradilla.









THÉODORE ROUSSEAU

LANDSCHAFT

Höhe: 41 Cent.
Breite: 62 Cent.
Holz.

Rousseau.

Ebene. Im Mittelgrund eine Baumreihe, die, rechts, hügelan steigt. Etwas über die linke Mitte hinaus ist in der Anpflanzung eine Oeffnung, und hier zeigt sich, rechts und links von den fast gleichhoch steigenden Bäumen eingefasst, in dem Plan dahinter ein Kornfeld, welches mit seiner gelben Frucht, wie weit es auch entfernt sei, im Raume klar uns entgegenkommt. Wir wandeln am Beginn durch einen milden Halbschatten auf dem mit kleinem Buschwerk bestandenen Wiesengrunde, überschreiten eine Erderhöhung, die selbst an ihrem Ausläufer von der sich senkenden Hügelkette übrig bleibt, und sind am Anfange dieses Feldes. Es trägt uns, auf seinen Halmen, bis zum Rande. Hier aber schliessen sich, schon im blauenden Einflusse des Aethers, Büsche und Bäume an, ein Kirchthurm ragt hervor — der Horizont ist da; und nun beginnt der Himmel sich zu wölben, in klarem Herbstesglanze hoch hinaufgehend, und wieder bis zu uns herkommend, indem er röthliche Wolken zu sich heranzieht, die ihn hinten frei lassen. Das Kornfeld ist der Knotenpunkt. Von hier aus zurück, zu uns her, von hier aus hinweg, zum Horizonte hin, formulirt sich das Ganze in grösster Bestimmtheit. Das Feld, wie es, in seinem Hintergrund für sich allein genommen, auf seinem von uns weit entfernten Theile steht, nicht als ob es natürlich auf einer Fläche, weil auf einem Brett, mit Vordergrund und Mitte wäre, sondern wie wenn es zurückgehen könnte, hinter den, in der That gemalten, Vor- und Mittelgrund zurückgeschoben, mit wahrem Lichte beleuchtet, in Atmosphäre getaucht, mit heiterem Sonnenschein, mit in der Luft stehenden, von ihr gebadeten, umfächelten Halmen — macht aber bei diesem Bilde das Wunderbare aus. Im Mittelgrund tragen die Bäume die Farbe des Herbstes: röthliches, warmes Laub. Buntes Vieh weidet auf der Anhöhe verstreut, auch vorn auf der

Wiese mit kleinen Büschen, die im Halbschatten liegt. Im Halbschatten rechts sitzt eine Frau. Im Mittelgrund, ganz klein, mit blauen Aermeln und seinem Stab bei sich, bei einer Partie gelber Erde, steht ein Hirtenjunge halb in der Sonne, halb beschattet; mehr vorne spiegelt sich eine Kuh, deren Fell goldbraun ist, in einem Weiher, der kaum zu bemerken sein würde, wäre es nicht durch seinen trotz des Dunkels schimmernden Spiegel der Wiesenbüsche und der Kuh. Ein Vogel fliegt hier nahe über dem Boden und auch er fällt in dem vollständigen Halbschatten nicht auf. An diesem Schatten participirt gleichfalls ein Baum zur Rechten. Erst von diesen Vordergrundstheilen, und gestärkt durch den letzteren am Rahmen sich hinaufziehenden Baum, — hebt sich die Mitte, mehr noch die Ferne, fester, als sonst die Malerei kann —: plastischer ab. Glorios spannt sich der Himmel, in einem metallischen Tone, darüber hin, mit einer Meisterschaft gemalt, welche seit den alten Holländern verloren war; und mit unendlicher Liebe durchgebildet zeigt das Bild ein jedes Blatt an seiner ihm zugehörigen Stelle — ein jedes Blatt befindet sich im Raum. Denn nicht etwa im Sinne nur malerischer Vertheilung ist das Gemälde behandelt, so wie ein DAUBIGNY es behandelt haben würde (und wobei er dann wunderschöne Töne gefunden hätte): vielmehr ist es nach der Tiefe hin gedacht; in jedem der zurückweichenden Theile trifft es den für den zurückweichenden Theil positiv richtigen Ton, ohne Rücksichtnahme auf dessen Schönheit; und das eben macht nun *seine* Schönheit. Es ist unglaublich richtig und es ist so deutlich wie der Tag. Der Ton in der Mitte und Ferne ist weder besonders hell, noch besonders dunkel genommen, hier ist er von jener Haltung, welche ruhigen Stücken der Natur so angemessen ist; eine «valeur» findet sich freilich im Vordergrunde und bei dem rechten Baum, wo etwas «Malerisches», und doch nicht Pittoreskes gemacht ist; nach einem «System» ist hier die Behandlung, und ein vollständiges Bewusstsein, sowohl an Naturtreue nachzulassen als auch in pittoreskem Sinne nichts zu erreichen, hat den Maler begleitet: er hat des Bildes Vordergrund zu dem Zwecke allein umgestimmt, um das Bild im Ganzen,

wie ROUSSEAU sagte, «bien bâti» zu haben — um auf solches Fundament eines etwas transparenten, lockeren Vordergrundes den leuchtenderen Mittelgrund zu setzen; um darauf seinen an die Natur selber gemahnenden Hintergrund zu setzen! Mit welchem Kunstverstande die systemgedrungen schwächeren Theile so gut als möglich der Wahrscheinlichkeit genähert; mit welcher Feinheit ihre Absichten verhüllt sind, muss man aber sehen: in wahrlich reizender «Altmeister»-malerei sind sie auf das Holz sehr zart, dunkel-durchsichtig hingesetzt worden und der Baum, welcher rechts entwickelt wird, *entzückt* fast — obwohl er nichts als das Pensum lösen musste, die Bäume des Mittelgrunds natürlicher erscheinen zu lassen. Sehen muss man auch, wie diese nun nicht mehr: als ob sie gemalt, sondern: als ob sie von der *Natur* eingepflanzt wären, wirken; wie licht und dabei wie golden sie sind: es ist in Worten nicht zu beschreiben, so wenig als es ein anderer Maler mit dem Pinsel zu thun vermocht hätte; die höchste Schönheit bei der höchsten Solidität: nicht jederzeit ist die grösste Schönheit bei ROUSSEAU; nur dort, wo sein Verfahren glückt: die höchste Solidität ist immer bei ROUSSEAU; und deshalb häufig das Versagen des andern Elements bei ihm... Und hier ist Beides. Wie immer befand sich der Meister in klarer Anschauung des Zieles, das zu erreichen war; er hatte zum Princip, an gewissen Punkten die Aufmerksamkeit weilen zu lassen. *Für* gewisse Punkte, um solcher Punkte wegen, malte er seine Bilder; er strebte hier durch Verdunkeln von andern Theilen, dort hingegen durch Linien der Composition, so sicher wie ein Bootsmann seinen Kahn, ohne Unfall über alle Collisionen, die mit andern interessanten Punkten erfolgen wollten, den aufmerksamen Beschauer hinweg und auf *einen, seinen* Punkt und Hauptheil, den «clou» stets hinzulenken: und dieser Punkt war hier das Kornfeld — welches unglaublich richtig und deutlich wie der Tag ist.

Künstler in der Mitte unseres Jahrhunderts haben häufig Darstellungen ihrer Ruhmeshallen entworfen. Wir sehen dann PHIDIAS mit RAFFAEL unter Säulenhallen stehen und DÜRER mit LIONARDO DA VINCI, REMBRANDT mit RUBENS sprechen, VELASQUEZ und VAN DYCK daneben sich erlaben. Wenn wir solchen Vorstellungen in unserer Phantasie folgen, so werden wir diesen beglaubigten Künstlern die *uns* am Herzen liegenden anfügen, jene, die nicht schon in der Mitte des Jahrhunderts voll anerkannte Vorbilder gerade des Modernen waren und sofort erblicken wir in ernster Zurückgehaltenheit ihnen zugesellt die schöne, das Menschlichste verkörpernde Gestalt des grossen RUYSDAEL... und neben ihm seinen Freund, den mehr idyllischen HOBBEMA...

Nun öffnet sich die Pforte des Halbrunds und man ruft hinaus: Neue sollen kommen! Viele warten draussen — alle begierig, in die Säulenreihen des dauernden Ruhmes einzutreten, — und in der Versammlung betheiligen sich an den Gesprächen, welche Auswahl unter den Neuen getroffen werden solle, LIONARDO wie REMBRANDT, alle die alten Meister. Jedem, und seines Geistes Flug sei wie er wolle gewesen, ist die Exclusivität der eingegangenen Verbindung heilig, und alle sind einig, darüber zu wachen, dass kein Künstler geringeren Werthes Aufnahme erhält: da in der Kunst der geringere Rang schon den schlechten Rang bedeute. Und wie Viele weist man zurück! Viele, die das Edle nur nachahmen konnten, Viele, die geglaubt hatten, schon deshalb Gunst zu finden, und sich, während ihrer Lebzeit, an hohen Gegenständen, nach der Grossen Vorbilde, ohne eigene Genialität, in diesem neunzehnten Jahrhundert versucht hatten... Man weist sie zurück. Da aber, an die Pforte gestossen durch die Andern, weil er nur sich in Landschaften bemüht habe, sieht man die Gestalt eines ganz bescheidenen, schlichten, unclassicistischen Bewerbers; RUYSDAEL jedoch geht auf ihn zu; mit offenen Armen umfängt ihn HOBBEMA. Beide führen ihn in die illustre Gesellschaft. Und keiner in ihr deucht sich zu

gross, zu bedeutend, zu senatorial, um ihm den Eintritt hier nicht zu gewähren. Die Unsterblichen hatten seit ihrem Tode den Gang der Kunst verfolgt; sich über nichts so sehr als über all das Halbe geärgert, welches mit unzureichenden Kräften gerade *ihnen* sich nachdrängte, zwar in bester Absicht; und bürgerlich auch so geachtet wurde fast wie sie... gleichsam ihre Stelle füllend..., während eine neue Kunst dagegen, der Versuch, der Natur näher zu rücken, als man in ihrer Zeit für wünschenswerth gehalten, zu thun, zur Seite und beinahe ungewürdigt unternommen ward. Für diese Kunst konnten sich die Alten «interessiren», denn diese *kannten* sie noch nicht... Genial, wie sie es waren, erreichten sie aber rasch das Verständniss für sie und schwuren nun darauf, sie sei das Beste, das man jetzt — haben könne und als, rechts von RUYSDAEL, links von HOBBEMA gehalten TH. ROUSSEAU ihnen vorgeführt wurde, da umfassten sie ihn, anders als er je auf Erden empfangen worden war, mit himmlischer Liebenswürdigkeit und nahmen ihn zu sich, in ihren Olymp.

...Wer ein Freund der Kunst, wird, wie sich von selbst versteht, meistens lieber in einem Museum alter, als neuer Gemälde verweilen; denn es ist natürlich, dass die Kritik aus dem vorhandenen Reste der Kunstwerke für die Sammlungen auswählte, was das Allerschönste war, dergestalt dass, was jetzt Galerien alter Meister bergen, einen *Extract* darstellt, während in unsere *modernen* Sammlungen auch fliesst, was «ringsum» geleistet wird. Die kritische Sichtung ist in den Stätten moderner Kunst noch nicht vor sich gegangen; es wird vieles hinauskommen, das heute oder gestern galt, vor einer Sichtung, welche es mit dem Grössten aller Zeiten vergleicht, nicht bestehend; es wird nur die Landschaft sein, auf deren Gebiete man finden wird, dass das neunzehnte Jahrhundert etwas geleistet habe, was als Steigerung eines Zweiges der alten Kunst gelten muss; und wenn viele selbst unter den geschätztesten Malern aus dem Kreise der immerwährend zu Schätzenden doch fernzuhalten sind als geringere Duplicate alter Grössen, erst dann, und dann für immer wird für einige Landschafter, ROUSSEAU *voran*, anzunehmen sein, dass sie bleiben.

Trotzdem ist ROUSSEAU nicht fleckenlos: sein *Kopf,* seine nicht wegzuleugnende Intelligenz, die er als ein Sohn des neunzehnten Jahrhunderts einmal im Ueberschusse hat, macht ihn nicht selten für einen «SHAKESPEARE» der Landschaft, als den man ihn dennoch bezeichnet hat, zu verstandesmässig, zu zugespitzt rechthaberisch, — manchmal auch zu gewaltsam romantisirend; doch lieben können wir *dieses* Ergebniss, welches bei dem beharrlichen Manne die Kühle seiner Intelligenz gleichfalls hatte: dass er an bescheidenen Themen eine volle Kunst entlangzuführen, um in ihnen dieselbe als gross zu erweisen, als eine neue und dankbare Aufgabe für sein Ingenium erkannte. Innerhalb ROUSSEAU's Werken, die, sobald nur der Maassstab moderner Leistungen angelegt wird, freilich leicht zu loben sind, bedeuten im Spiegel der Jahrhunderte betrachtet, die einfachen (unter ihnen wiederum nicht einige *zu* einfache, gleichsam mathematische) das beste und die Landschaft, welche vorliegt, ist einfach und zählt zu den schönen.

Bez. TH. ROUSSEAU.







ROYBET

DER CAVALIER

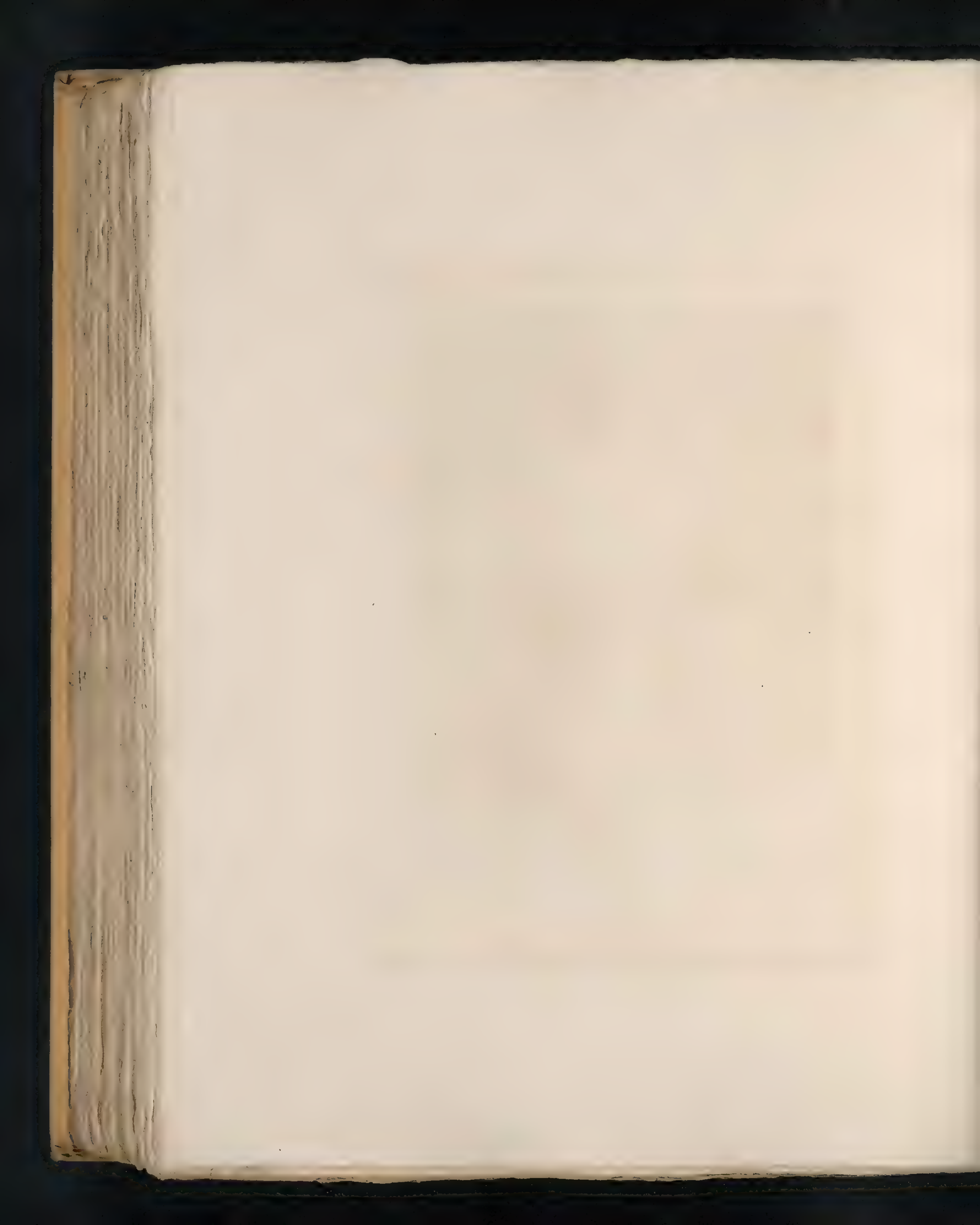
Höhe: 61 Cent.
Breite: 64 Cent.
Holz.

ROYBET.

Die Reitgerte in der Rechten, auf dem Degengriff die linke Hand, ist ein Cavalier langsam, mit vornehmem Gebahren die Treppe zu uns heruntergekommen. Er steht in der Vorhalle und weist nach aussen einen Auftrag gebend, mit lässiger Geberde. Er trägt hohe Stiefel, mit Sporen, eine reichgestickte Jacke, enge Beinkleider und Fausthandschuhe, einen breitrandigen Hut. Die Malerei ist von grossem Schmelz und Reichthum. Die rosagrauen Töne der Jacke sind von hervorragender Schönheit. Durch die rosagrauen, feurigrothen und silbernen Stickereitöne des Gewandes ist auf einem ruhigen Fond ein schöner Glanz und zugleich vornehme Harmonie erzielt.

Bez. F. ROYBET, 1876.


F. Roybet. 1876.



VALENTIN RUTHS

OLDENBURGER HAIDE

Höhe: 51 Cent.
Breite: 70 Cent.
Leinen.

RUTHS.

Die Frühsonne fällt, aus dem Nebel dringend, an einem Herbstmorgen auf den weissen Rücken eines das Terrain absuchend, mit gesenktem Kopf einen Feldweg überschreitenden Hundes. Der sich krummziehende Weg liegt tiefer: nach beiden Seiten höht sich der Boden und ist mit Bäumen bestanden. Rechts schliessen diese Stämme mit ihren Wurzeln das Bild ab; das Laub ist gelb, die Stämme blinken weisslich. In Streifenform verhüllt der Nebel die Wiese und lässt die Ferne nur ahnen. Der Hund vorn am braunen Feldweg wirft seinen Schatten vor sich. Rauchend, die Flinte im Arm, behaglich, schwerfällig folgt ihm ein bäurischer Jäger. An des Jägers Seite, der entfernteren, ist die Baumgruppe auch die kleinere; vorne rechts sind gefallene Blätter zwischen und unter den Wurzeln. Der Eindruck des Bildes ist ein kühles, aber feines Behagen an der frühen Herbstmorgenluft.

Bez. VALENTIN RUTHS.





SCHREYER

WALACHISCHES FUHRWERK

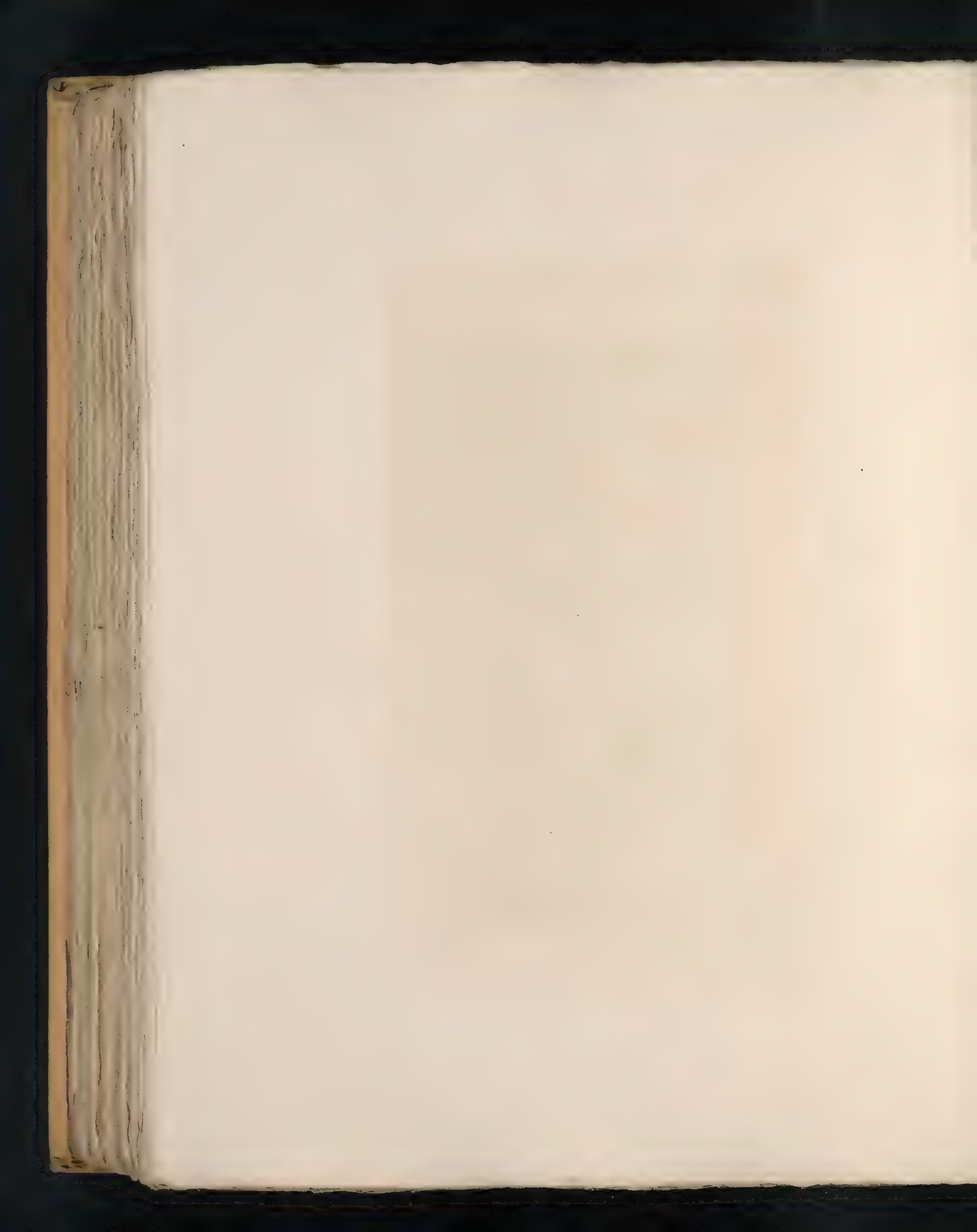
Höhe: 52 Cent
Breite: 108 Cent.
Leinen.

SCHREYER.

In einer Dampfwolke, von gelblichem Staub umhüllt, fährt ein Wagen dahin; der Führer, die Mütze aus weissem Fell auf dem Kopf, lenkt vom Sattel des linken Hinterpferdes aus seine Thiere: sechs an der Zahl, von denen die in einer Reihe laufenden vorderen vier ausgreifen. Der Führer lässt die Peitsche sausen, die beiden Braunen des Vorderzuges, die Köpfe zurückwerfend, halten sich zurück, die beiden Schimmel an ihrer Seite traben gelassener weiter. Zurück drängen die Thiere wegen der Brücke, die jetzt zu passiren ist und die sehr primitiv, in Gestalt von Brettern, welche durch starke Längsbalken an den Seiten zusammengehalten werden, ein Gewässer dicht über seiner Oberfläche bedeckt. Ueber dem Wagen die Staubwolke; rechts hinten ein Bauerngehöft; blauer Himmel, junge Bäume.

Bez. AD. SCHREYER.





ENRIQUE SERRA

BEIM KARDINAL

Hohe: 39 Cent.
Breite: 19 Cent.
Holz.

Serra.

Einem Cardinal, der mit zusammengezogenem Mund zuhört, wird, während er seinen Thee aus reichgeschmückter Tasse nimmt, ein Bericht vorgelesen. Der Schatten des sitzenden Vorlesers fällt diesem auf's Papier. Neben ihm steht ein Laienbruder mit dem Frühstücksservice, Theekanne, Zuckerdose und einer weiteren Tasse. Im Hintergrund huscht die Sonne über venetianische Gemälde und ein Portraitmedaillon; im Helldunkel Bücher, in alten Einbänden, vor ihnen eine Madonnenstatue und an einem reichgeschmückten Lampenhalter die ewige Lampe.

Bez. Enrique Serra, Roma 1886.





WILH. SOHN

FLANDRISCHE HAUSFRAU

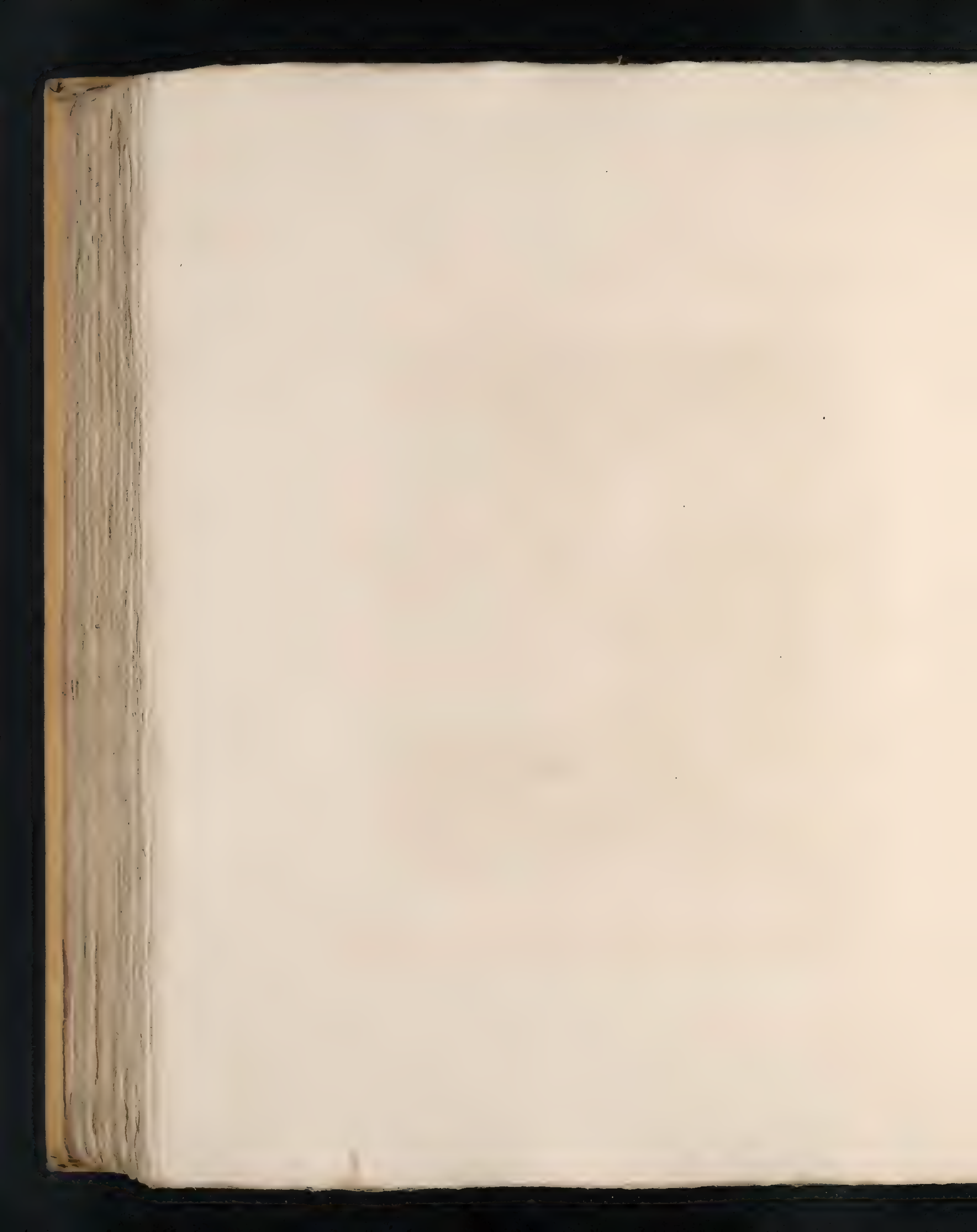
Hohe: 40 Cent
Breite 32 Cent.
Holz.

Wilhelm Sohn.

Junge Frau in kirchlich ausgeschmücktem, altdeutschem Gemach, die an ihrem Tische ein Kinderhemd ausbreitet. Kinderfreundlich und ohne eigene Kinder, hat sie sich ein Kind ihrer Verwandten geholt, welches nun im Stühlchen bei ihr schlummert. Das Licht fällt, durch eine grüne Gardine angenehm gedämpft, in den Raum, gleitet an der Wand über einen Gobelin, blinkt auf einem Messingteller und rothen Blumen, und leuchtet am hellsten auf dem Goldgrund des Bildes einer Heiligen.

Bez. W. Sohn.





WILH. SOHN

LIEBESAHNEN

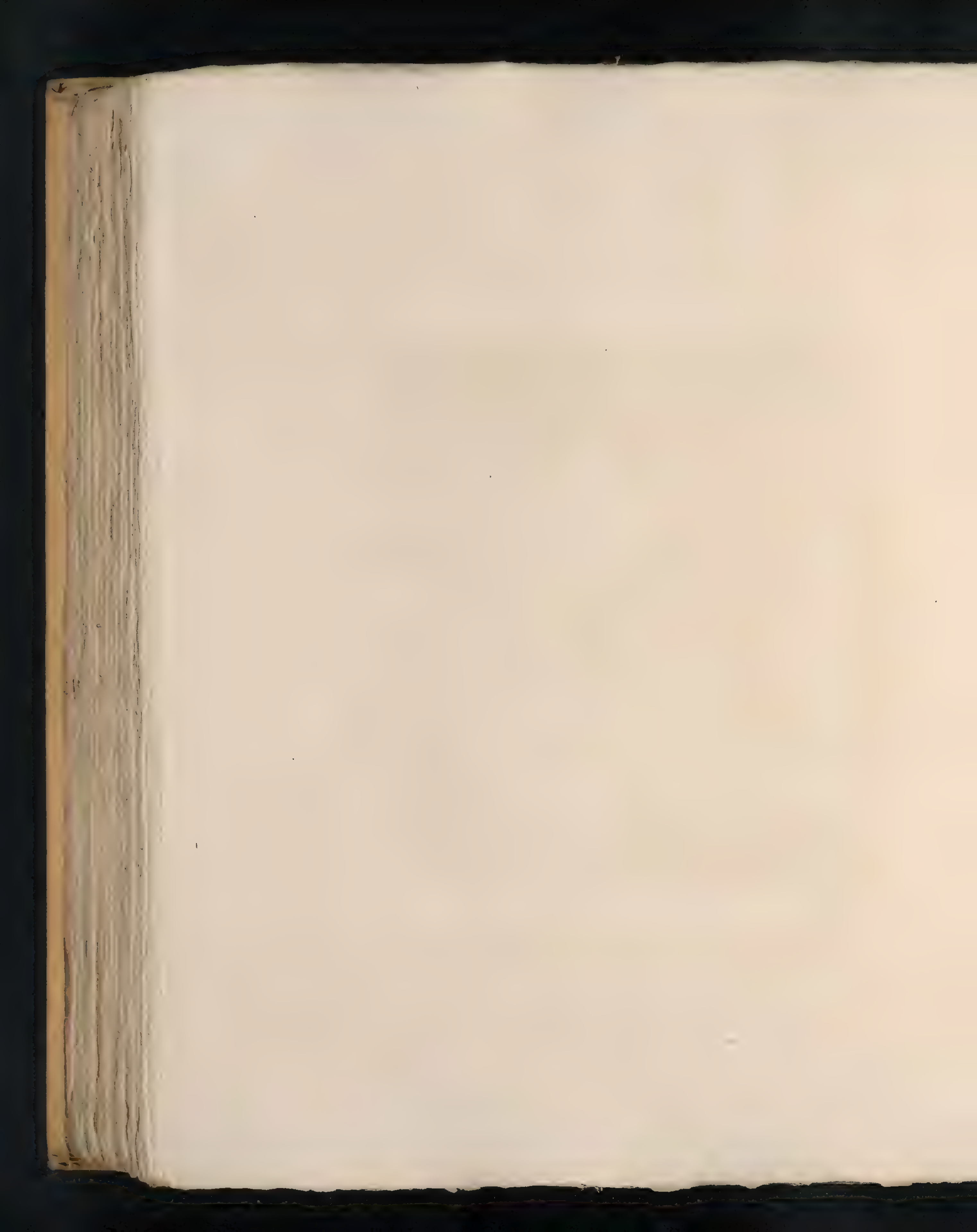
Höhe: 35 Cent.
Breite: 28 Cent.
Leinen.

WILHELM SOHN.

Ein junges Mädchen in reicher Tracht am Spinnrocken legt die Hände im Schoosse auf der Schürze zusammen und richtet ihren hübschen Kopf, der auf einem Radkragen ruht, mit einem frischen Gesichtsausdruck, und die Lippen halb offen, nach aussen. Ein Teller mit Früchten neben ihr, auf der andern Seite ein Kätzchen auf einem gelbseidenen Kissen.

Bez. WILH. SOHN.





STEVENS

DIE LIMONADE

Höhe: 45 Cent.
Breite: 37 Cent.
Holz.

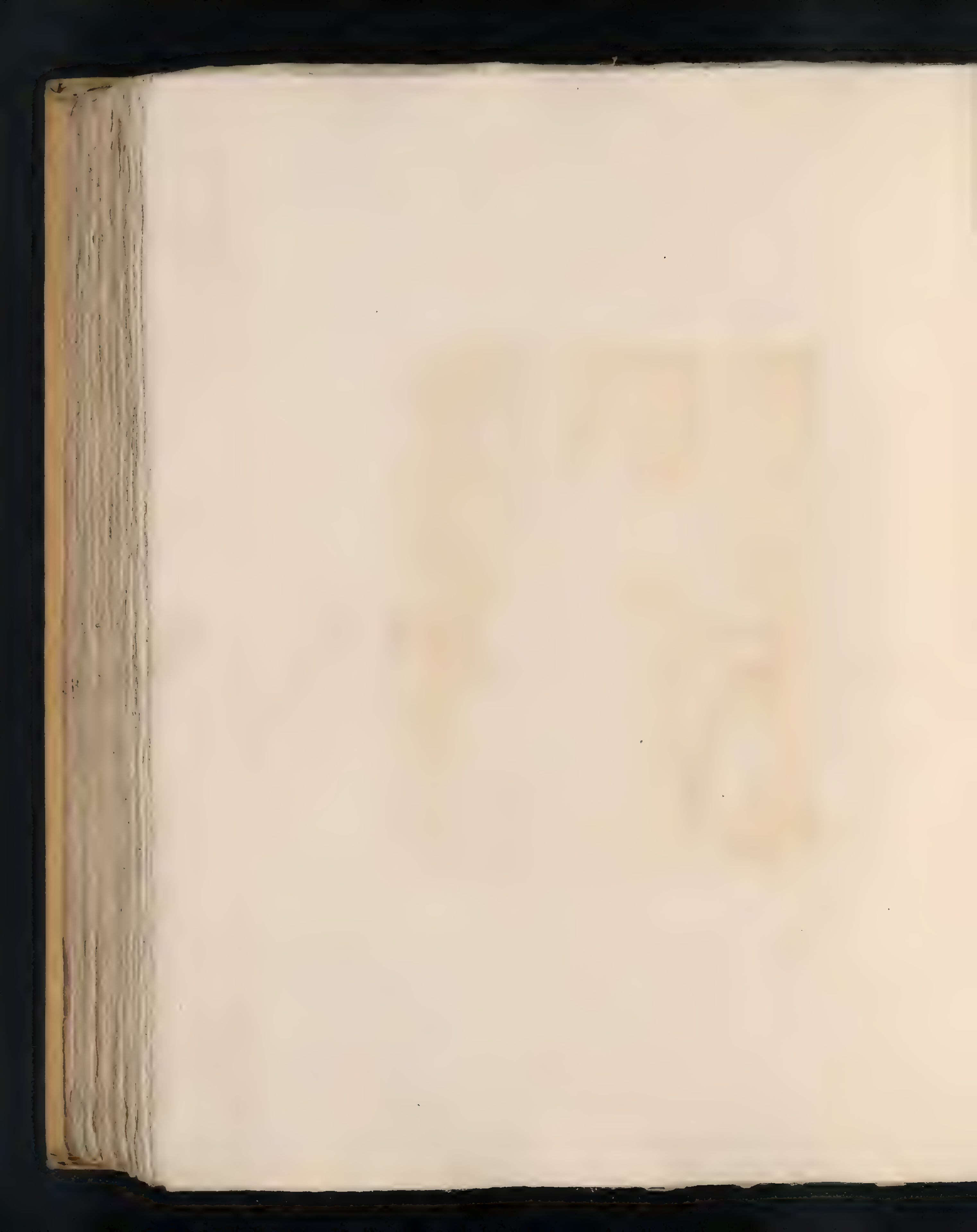
A. Stevens.

Eine junge Dame in weissem Batist und mit einem breitrandigen Strohhut hält, damit sowohl kein Tropfen auf den Tisch, als auch alle Tropfen in das Glas kommen, eine Citrone vorsichtig; der rechte Daumen legt sich leicht an die Frucht; der kleine Finger der linken Hand spielt seine kleine doch graciöse Rolle — vor der Dame stehen das Glas mit dem Löffel, die Caraffe, die Zuckerdose mit blau- und rother Malerei und mit der Zuckerzange.

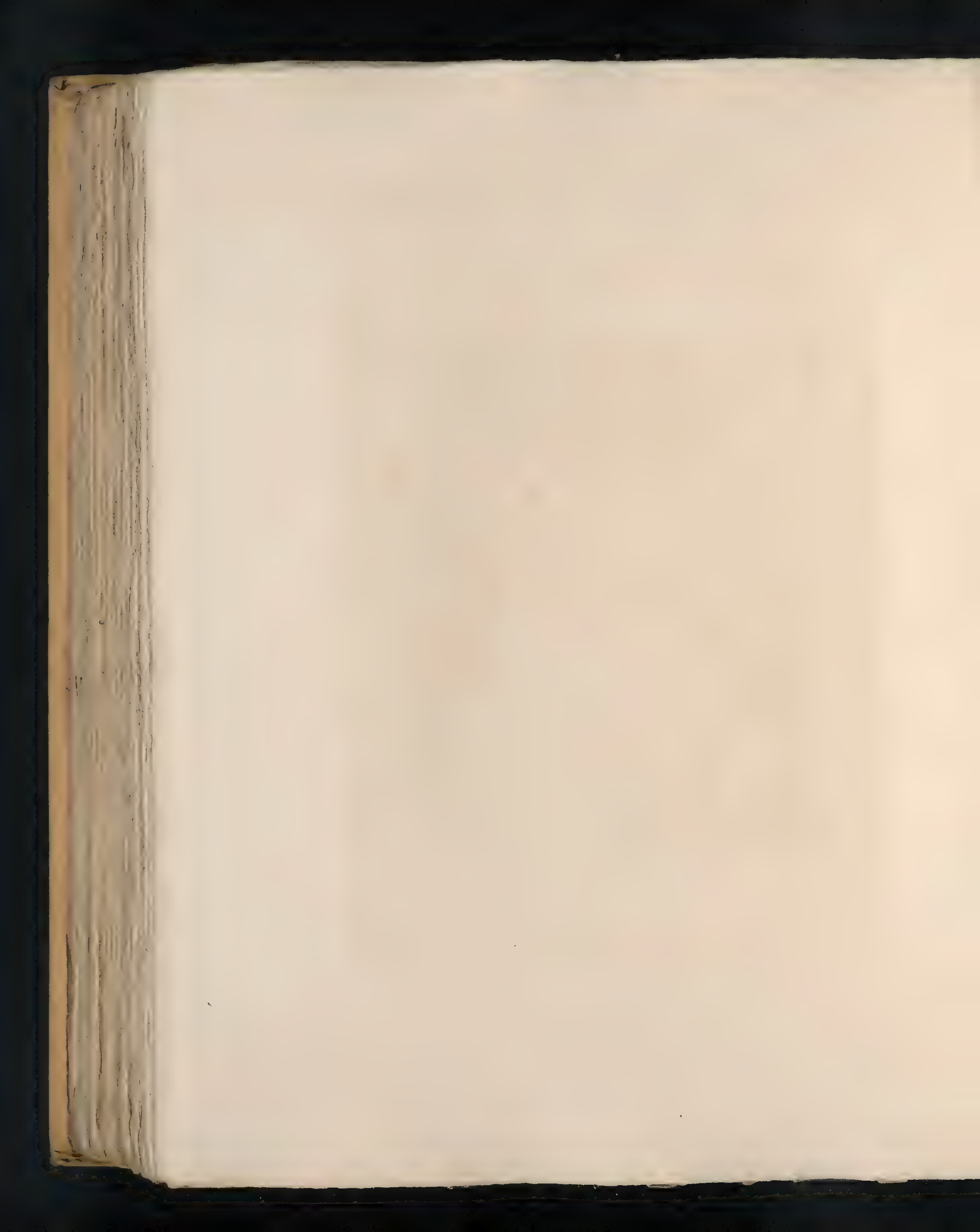
Die junge Dame kam von ihrem Morgenspaziergang. Man sieht die Treppen, die sie in dem ruhigen Hause ihrer Eltern als liebenswürdiger Wildling des Hauses heraufeilte. Ihre Wangen sind leicht geröthet. Die Thür des Zimmers hat sie offengelassen. Sie hat sich sofort, mit fliegenden Schritten, an den runden Tisch begeben, welcher in der Ecke steht, um nach der grossen Promenade einen Labetrunk zu nehmen. Den Schirm lehnte sie an einen Stuhl, die beim Spaziergang gepflückten Blumen warf sie auf ihn. Alles ist — ganz abgesehen von der Präcision, mit welcher es erzählt — ausgezeichnet gemalt. Es ist bewundernswerth, mit welcher «grossen» Poesie ihr Kleid behandelt ist, obwohl es eine besonders grossartige Tracht zur Zeit, der die Dargestellte angehört, nicht gegeben hat. Vielmehr ausschliesslich, weil sie Gegenstände der Zeit bilden, haben dies Costüm, auch die Gegenstände und das Interieur, den Maler anziehen können. Weil sie Gegenstände seiner Neuzeit waren, waren sie ihm darstellenswerth: daher hat dies Bild seine erste Eigenschaft darin, treu das Jahr zu schildern, in welchem eine junge Dame so gekleidet war, solchen Hut trug und solche Möbel im Zimmer ihrer Eltern vorfand. Des Bildes zweite Eigenschaft ist, wie der Maler aus der treubeobachteten Zeit ihr Hübschestes auszuwählen vermochte, da uns denn deuchen muss, dies Kleid werde das

schönste der damaligen Saison gewesen sein, und ein *Künstler* habe es, im Geiste seiner Zeit, empfunden. Keine Modistin hätte es in so grossem Stil arrangiren können; darum lebt auch das Kleid länger als die Mode und sieht noch gut aus. Desgleichen sind alle dargestellten Sachen mit vollendetem Geschmacke vereinigt; die Moden stellten bei jedem Gegenstand sich in ihrer höchsten Leistung ein. Drittens aber ist die ausgezeichnete Malerei zu bewundern und des Bildes eigentliche Tugend liegt darin. Jedoch bleibt ausserdem die Klarheit, mit der uns die Epoche mitgetheilt wird, höchst bedeutungsvoll, so gut schilderte der Künstler eine Zeit, deren Typus uns sonst fern liegt. Er giebt sogar *das junge Mädchen*, einen Begriff also, den sehr Viele in allen Epochen nach einer Schablone darstellten und die aus der bonne compagnie zu vergegenwärtigen, zu den schwersten Aufgaben zählt, aus dieser Zeit wieder, über die es uns an distincten Vorstellungen durchaus gebricht. Wir wissen kaum, inwieweit diese Epoche schon realistisch, inwieweit sie noch romantisch war. Dies junge Mädchen aber liest EDMOND ABOUT, und wir empfinden die Seele seiner Generation so klar, wie wir den romantischen Strohhut der jungen Dame *sehen*. Leicht beschattet er sie... ein bischen Schäferspiel scheint sich anzukündigen... — doch bleibt sie Mädchen von Familiensinne... Diese *Mischung* richtig getroffen zu haben, zu empfinden, wie mit einer Zeitfarbe oder Nuance der Zeit der Grundton eines wohlerzogenen jungen Mädchens wohl sich etwas verbunden zeigen, und nicht seinen Charakter, das Realistischdenken, das einfache Vergnügtsein verlieren könnte, erforderte ein kluges Verstehen, einen feinen Kopf; es anschaulich zu machen war geradezu der Gipfel des Schweren. Denn nirgends ist die Wahrheit so wie in der Darstellung eines jungen Mädchens schwierig zu erreichen, dieses Bildes junge Dame ist präcisirt, ohne übertrieben zu sein, himmelweit von den Genre- und Bühnenbackfischen entfernt, die allgemein sind, und zugleich in einer Andacht des Vollendens fertig geworden, die auch die Meister nur in ihren keuschen Frühbildern haben.

Bez. ALFRED STEVENS.







STEVENS

STUDIENKOPF

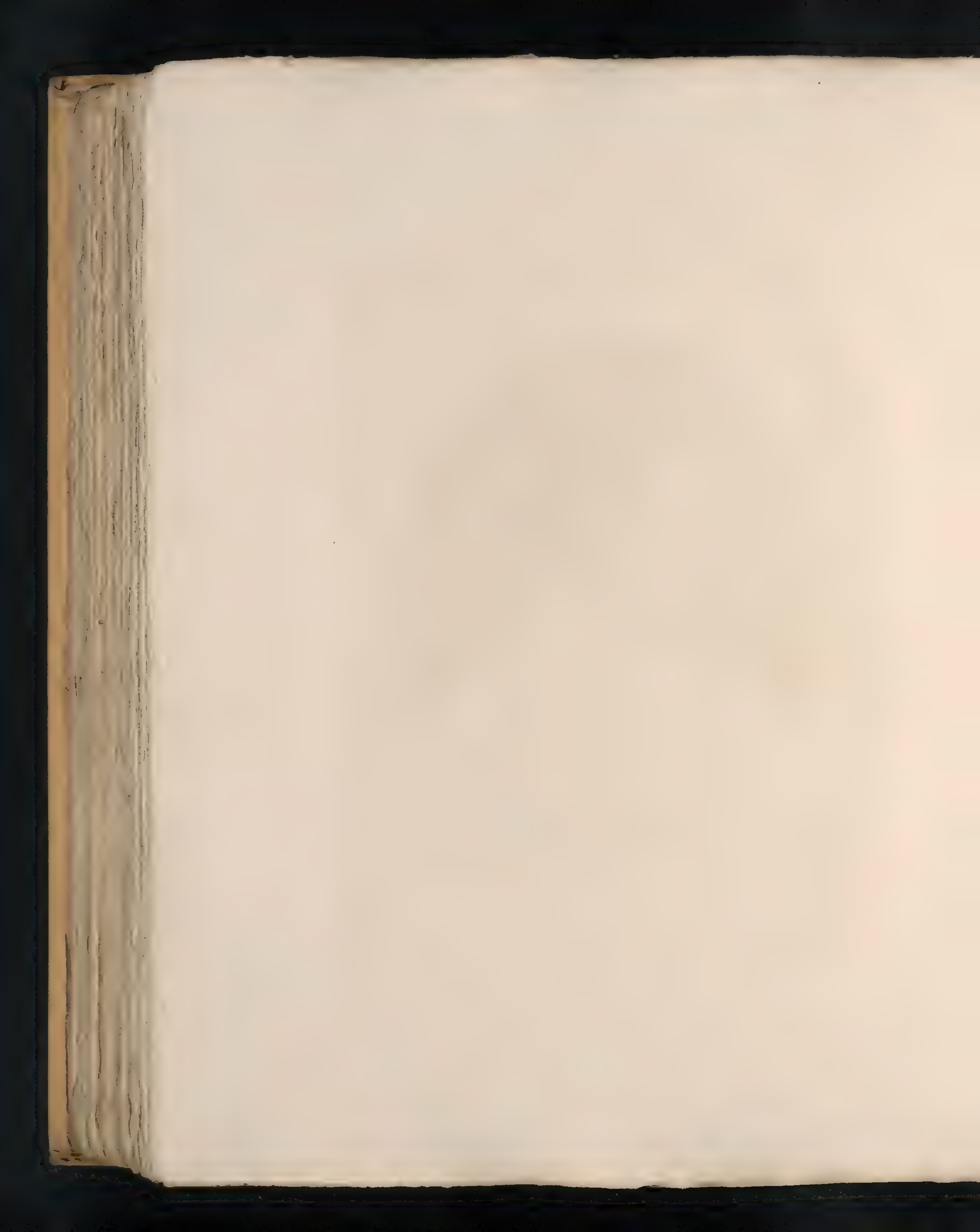
Höhe: 54 Cent.
Breite: 44 Cent.
Ovales Format. Leinen.

Stevens.

Ein Frauenkopf; mit einem Perlenhalsband, im Profil gesehen, den Nacken uns fast völlig zugewendet. Von der linken Schulter legt sich das Gewand tiefer herabfallend zur rechten. Unter dem im Halbschatten ruhenden Kopfe schwelgt das volle Licht in dem Rücken, welcher in der besten Malerei neueren vlämischen Stiles: — moderner gemalt als bei Gallait (so altmeisterlich schön wie es von diesem nur erstrebt ward) und vornehmer als bei Wauters behandelt ist.

Bez. A. S.





TROYON

LANDSCHAFT MIT KÜHEN

Höhe: 69 Cent.
Breite: 87 Cent.
Leinen.

Troyon.

Von den Meistern, die das Glück gehabt haben, unter einer unmittelbaren Einwirkung Derer zu stehen, welche man die Generation von 1830 nennt, ist Troyon, der Schüler Dupré's, mit Daubigny, dem Schüler Corot's, am bedeutendsten. Sein Schaffen, welches der Thiermalerei gilt, erstreckt sich zugleich auf die Landschaftsmalerei; seine Thierstücke umfassen das Geschlecht der Rinder wie auch (sie verdienen ganz besonders erwähnt zu werden) die kleinen Hühner und das Getrappel ihres Hofes. Wenn das, was Troyon jedesmal in der Landschaft, die er hinter seinen Thieren anbringt, leistete, so werthvoll ist, dass Troyon als reiner Landschafter Anerkennung verdienen würde, so beruht jene ihm eigene Grösse, die ihm Ruhm gebracht, in der Kraft, welche seine Anschauung von Thieren besitzt. Er ist nicht der feinstgestimmte, nicht der gewählteste unter den Thiermalern, an Feinheit der Stimmung würde ihm Mauve manchmal vorzuziehen sein, seine grössten Bilder zeigen ihn selbst vulgär. Aber immer bleibt ihm, wodurch er über Mauve wie über jeden sonstigen Mitbewerber wieder emporgesetzt wird, das Gesunde, die solide Basis und das meistens Einfache seines Talentes; auf seinen glücklichsten Bildern ist, was er darstellt zu Mauve im Einzelnen, und zu neuerer Kunst überhaupt gegensätzlich, nicht so sehr eine feinstempfundene Stimmung, als die *Existenz* von Thieren, welche fest da sind — rund und körperlich — in malerischer Gegend. Er componirt sie und setzt sie hin. Bei den umfangreicheren Bildern lässt er ein gewaltiges, derbes Wirken von Licht und Schatten eintreten, mit so tiefen und saftigen Farben wie die englische Schule sie liebte, und wie sie auch seinen Lehrer Dupré vornehmere Scalen wohl vergessen lassen; bei den Hühnerhofbildern tritt zu Troyon's Kräften ein glänzend virtuoses, auch das Capriciöse in

seinen Bereich ziehendes, fast verschwenderisch tumultuöses Spiel mit Farben, die sonnig brilliren. Die einfachen, soliden Bilder mittlerer Grösse, welche Kühe auf der Weide von grosser Deutlichkeit ihres Lebens in hellem, immer noch zu kräftigen Farben Anlass gebenden Lichte darstellen, sind TROYON's *normalste* Schöpfungen, und er hat diese gesunden guten Werke mit solcher Sicherheit gemalt und verhältnissmässig so oft sind sie ihm gelungen, immer den Galerien, an der Stelle, wo sie hängen, einen leuchtenden Accord gebend — dass ihr Maler deshalb beinahe aus den Reihen der nervösen, schwerer schaffenden und gegen ihn gehalten pathologischen Neuen zurücktritt, in die der Alten sich einordnet; — wir können ihn, mit gutem Rechte, den Führer THORÉ uns zur Seite, als einen guten Nachfolger des holländischen CUYP bezeichnen.

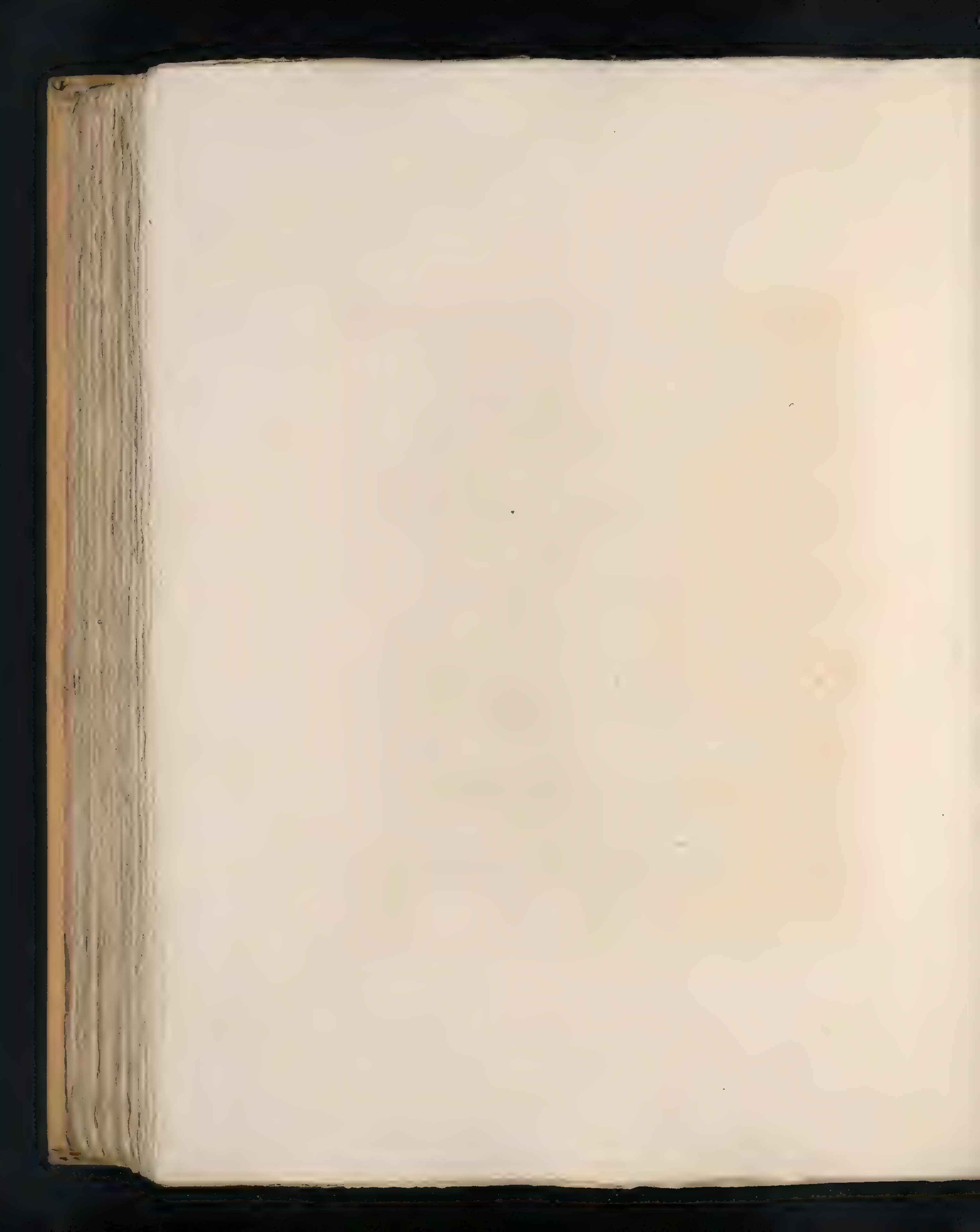
Auf dem Bilde, das hier zu besprechen ist, sieht man an einem schönen Morgen über eine Wiese hin, auf welcher Kühe weiden, bis niedrige Hügelreihen der Ebene einen Abschluss geben. Vorne sieht man ein transparentes Wasser, ganz flach; es geht bis zu den Fersen und die Wellen perlen darin; zwei Kühe, eine zurückgewandte weiter hinten, eine sich zur Seite wendende weiter vorn, haben sich hineinbegeben. Hinter ihnen, in gebogener Linie die Ansicht ihres abgewandten Profils zeigend, wendet sich eine dunkle Kuh vom Wasser fort und der Ferne entgegen, in der man braune, blonde und schwarze Kühe antrifft und die Körper von weissen auf der Weide unterscheidet: sie stehen verschimmernd, sich verlierend, auf dem blaulichen Dunst der horizontalen Hügelreihe, über welcher, in grandioser Einfachheit, das blaue Firmament, mit gelben Wolkenstreifen unten, sich wölbt.

Rechts im Vordergrund unten ein schlürfender Hund.

Bez. (zweimal) C. TROYON.







VAUTIER

LÄNDLICHES BEGRÄBNISS

Höhe 109 Cent
Breite: 161 Cent.
Leinen.

VAUTIER.

In VAUTIER's Begräbnissbilde ist die Trauer keine zu *tiefe*, sie bildet keinen *tragischen* Schmerz. Noch scheint die Sonne; in das Zusammengehörigkeitsgefühl der Dorfbewohner ist kein *schneidender* Riss gekommen. Es ist ein Todesfall; Geburten stehen ihm entgegen. Das Unglück ist nicht *unerhört;* es lässt sich gelassen, stillergeben ertragen. So stehen sie denn, freundlich und versöhnt mit dem Walten der Vorsehung.

Jenem Alten, der am Geländer, von hinten hergekommen, den Hut lüftet, furcht sich die Stirn in ernster Trauer und mit Ausdruck; dennoch zieht die Sonne ihm über das Gesicht und über die Figur hin und raubt ihm etwas den Eindruck: die Erschütterung vorzustellen. Der junge Bauer, welcher neben ihm steht, sieht theilnehmend der Treppe zu hinauf; höflich und andächtig grüsst ein Danebenstehender den Tod. Und der Schultheiss steht, den Hut vor sich gehalten, zuwartend, gleichwie neben ihm der weisshaarige Mann mit dem schöngebauten Schädel. Der Dorfgendarm hält die Kinder in Ordnung; es thürmen sich Gruppen zuschauender Frauen dahinter auf, hinten ist der Dorffriede. Vorn im Bilde, voll reinsten Mitgefühles, steht ein barfüssiges Mädchen, das die Hand an ihrer Harke, von ihrer Arbeit zurückgekommen ist; ihre Mutter, vor dem Tode ehrfürchtig, geht doch nicht über eine gewisse Gelassenheit hinaus — so ist die Empfindung im Bilde überall temperirt: sie ist *nicht* ohne Gefühl und so temperirt sie darzustellen war sogar die ganz richtige Wahrnehmung eines Menschenbeobachters. Denn Leute auf dem Lande haben Gelassenheit der Weltanschauung durch die Stetigkeit und das Gleichmaass ihres Lebens bekommen. Und andererseits sieht das Bild auch uns gelassen: wir können es *immer* ansehen, ohne dass wir jemals aus der Stimmung, in welcher wir

sind, zu einer andern Stimmung mit Gewaltsamkeit hingedrängt würden. Wir werden niemals vor dem Bilde «*weg*» vor Schmerz, doch auch nie von den Personen des Bildes durch einen zu lebhaften Ausbruch ihres Schmerzes abgestossen werden. Ein Genrebild hingegen von zu heftigen Ausbrüchen sei es der Heiterkeit oder sei es der Trauer, müsste wohl auf die Dauer in einem Privatkabinet unerträglich werden; vielmehr ist einer Gemäldesammlung in den Privaträumen jene Stimmung zu wünschen, welche wir im Theater haben, wo unser Geschmack uns *Vergnügen* nicht in den Fällen bringt, in denen wir heftig lachen, heftig erzittern müssen, sondern wo wir von der *lächelnden* Heiterkeit und von einer Thräne in *zarter* Traurigkeit uns weit mehr anziehen lassen. Das mit dem Ausdrucke Wiedergestalten und Copiren der Natur zu Bezeichnende, welches uns FLAUBERT oder TH. ROUSSEAU bieten, ist das Höchste: falls wir es nicht erhalten, vielmehr ein «Genrebild» erhalten, so muss dasjenige am sinnvollsten genannt werden, in welchem eine gemässigte Art des Vortrags und eine Vision von *schönen* Menschen den Vorrang hat. Die *angenehmen* Männer des Bildes in ihren dunklen Anzügen, das Herbstlaub, der Duft der Berge, die vorspringende Kirchthurmspitze, die zusehenden Mädchen neben der Treppe mit ihrer ruhigen Trauer im Gesichte, die eine, die das weisse Taschentuch vor ihr Antlitz von grosser Schönheit drückt, die andere mit den Grübchen, die Alte mit dem Stab, welche von einem Sonnenstrahl getroffen wird, voran die Bäuerin, die dem Sarg entgegenschaut und ihr kranztragender Knabe — und selbst die Kleinheit des Sarges, der nur eine annoch kleine Hoffnung, nicht eine volle Hoffnung in sich schliesst: alles dieses ist dazu angethan, uns nicht zu aufgeregt werden zu lassen, uns den dargestellten Schmerz zu temperiren, uns geradezu einen angenehmen Eindruck durch die Schilderung zurückzulassen. Die Sonne wird noch weiter scheinen, der Berge Blau die Welt weiter erfreun und junges Leben, Nachwuchs und kräftiges Mannsalter bleibt noch genug vorhanden! So denken die Dorfbewohner vielleicht jetzt, sicherlich bald nach dem Begräbniss wieder. Das tönt durch das Bild hindurch. Das verklärt seine Farben.

Mit der nächsten Geburt im Dorfe werden diese Menschen im Dorfe jeden Schmerz um das gestorbene Kind ausgelöscht haben. Man hat ein reines Gegenüber bei VAUTIER: man nimmt ihn nicht für etwas anderes als das, was auszufüllen er das Talent hat. Er nennt sich nicht Maler; er ist lauter und vornehm, er ist schlicht. Und so zeigt es sich ihm als gegeben, da er Malerisches über enge Grenzen hinaus nicht *kann,* dass er sich *nur* auf das Erzählen legt, und darum ohne Prunk, ohne Lärm, ohne Erheben und Senken der Stimme, mit wohllautendem Gleichmaass seine Dorfgeschichten vorträgt.

Bez. B. VAUTIER, 71.





VAUTIER

KINDER BEI DER MITTAGSSUPPE

Höhe: 65 Cent.
Breite: 82 Cent.
Leinen.

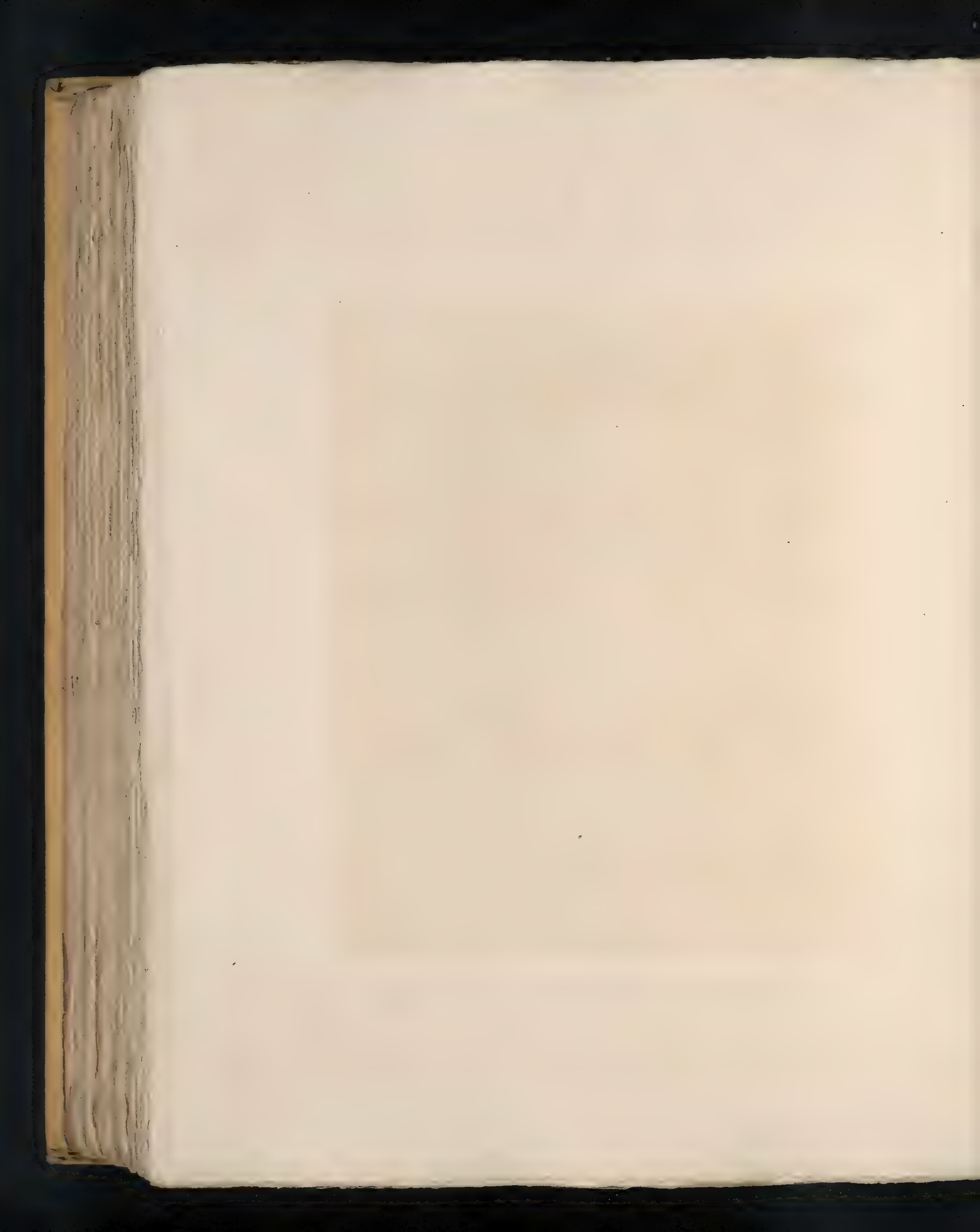
VAUTIER.

Die Uhr ist 6 Minuten nach Zwölf; die Suppe wird ausgetheilt. Ein Junge mit der Zipfelmütze ist der einzige, welcher noch nichts bekommen hat, und er hält den Löffel wie sein Gewehr vor sich auf den Tisch, und harrt!

Das Kleinste schlürft, und jene Tropfen glauben wir vorbeifallen zu sehen, die das junge Ding noch nicht geschickt genug ist, nach dem Munde zu bringen: der Haushund verfolgt seine Versuche. Der kleinste Sohn trinkt die Suppe auf der Bank kauernd; die kleine Tochter, breit dasitzend, scheint etwas zu zerlegen, die grosse pfeift sich die Katze heran, der grosse Sohn, der schon aufgegessen, verlangt zum zweiten Male. Rührend steht dazu im Gegensatze Jener mit der Zipfelmütze, dessen Blässe und dessen Auge die zarte Ungesundheit der schwächeren Kinder zeigt — in der lieblichen Mutter der Kinder liegen die Keime zur Gesundheit des ältsten, wie zur Schwachheit des zweiten Knaben. Denn sie ist aus einer Classe, die nur VAUTIER kennt — gleichsam *gebildete* Bäuerinnen. Man möchte sie (da man sie nicht im Leben kannte) kennen lernen, VAUTIER hat das Talent, Leute zu erfinden, die den Gedanken anregen: wie angenehm sind sie! Für lange noch hinaus bleibt ihm dergestalt zum Ruhme: Menschen von sehr sympathischer Art, von welchen zudem fast zu glauben wäre, dass sie existiren (was ihr Erfreuliches erhöht), geschaffen zu haben; und guten Menschen werden diese einen Eindruck gewähren, als wäre das Idealgute zur Erde gekommen. Wenn nun VAUTIER im Verhältnisse zu dem kräftigeren Meister von Bauernsujets, den wir besitzen, eine Art BRETON unserer deutschen Verhältnisse ist, so ziehe ich ihn dem Franzosen in demjenigen Sinn vor, dass eine zugleich freiere wie feinere Anmuth in seinen Schöpfungen obwaltet, BRETON VAUTIER aber nur in demjenigen überlegen bleibt, worin *ersten* Ranges zu sein beiden Künstlern doch nicht beschieden wurde.

Bez. B. VAUTIER, Dff. 62.





ZIEM

RIVA DEGLI SCHIAVONI

Höhe: 81 Cent.
Breite: 118 Cent.
Leinen.

ZIEM.

Coloristisch wird das vorliegende Bild ZIEM's zu den schlagendsten Eindrücken um so mehr zu zählen sein, als Darstellungen dieser Gattung bei dem Maler selten sind, der Venedig meist im heitersten Glanze, mit lachendem Himmel und der Sonne malte. Diesesmal ist Nichts lachend. Ein Sturm überzieht mit rasender Eile den Himmel, von welchem sich fern die Kuppeln abheben, und die Gondeln, die schwarz sind, schaukeln auf vom Sturm aufgewühlter, grünlicher Fluth; blutroth, ganz für sich allein, am weitesten vorn, steht eine Flagge links zum fast weissen Himmel der einen Seite im Gegensatz — wie eine Anzeige des Bedrohlichen — während unter dem sich zusammenziehenden, dunkelgrauen düsteren Gewölke rechts der fahlschimmernde Ton der Häuser, welcher altem Leder gleicht, eine Stimmung des heranziehenden Sturms vorbereitet, eine ahnungsvolle Farbe für die sich ansammelnde, geweckte Furcht abgiebt. Schon sinkt der Glockenthurm mit dem jagenden Gewölk in einen Ton; springt eine Lücke in das Heer der dunklen Wolken, ein Fetzen der weissen Luft (welche überall den Untergrund der Wolken, die rasch gekommen und weitergezogen sind, bildete), dringt der helle Sturmhimmel *unter* dem Wolkenheer wieder hervor, so stehen gerade unter solchem Lichte Gebäude der Fernsicht, finster und verhängt, und heben als Masse sich um so schärfer gegen den Himmel ab. Aus ihrer Gruppe richten sich, gleich der erwähnten blutrothen, viele Fahnen, die wie das vordere Hauptinstrument begleitende Nebeninstrumente erscheinen, in die Höhe, Interjectionen machend, uns wie abgerissene, harte Schmerztöne peinigend: wunderbar ist, wie in diesem Gesammttone ein tragischer *Grundton* dem blutrothen Banner vorbehalten bleibt.

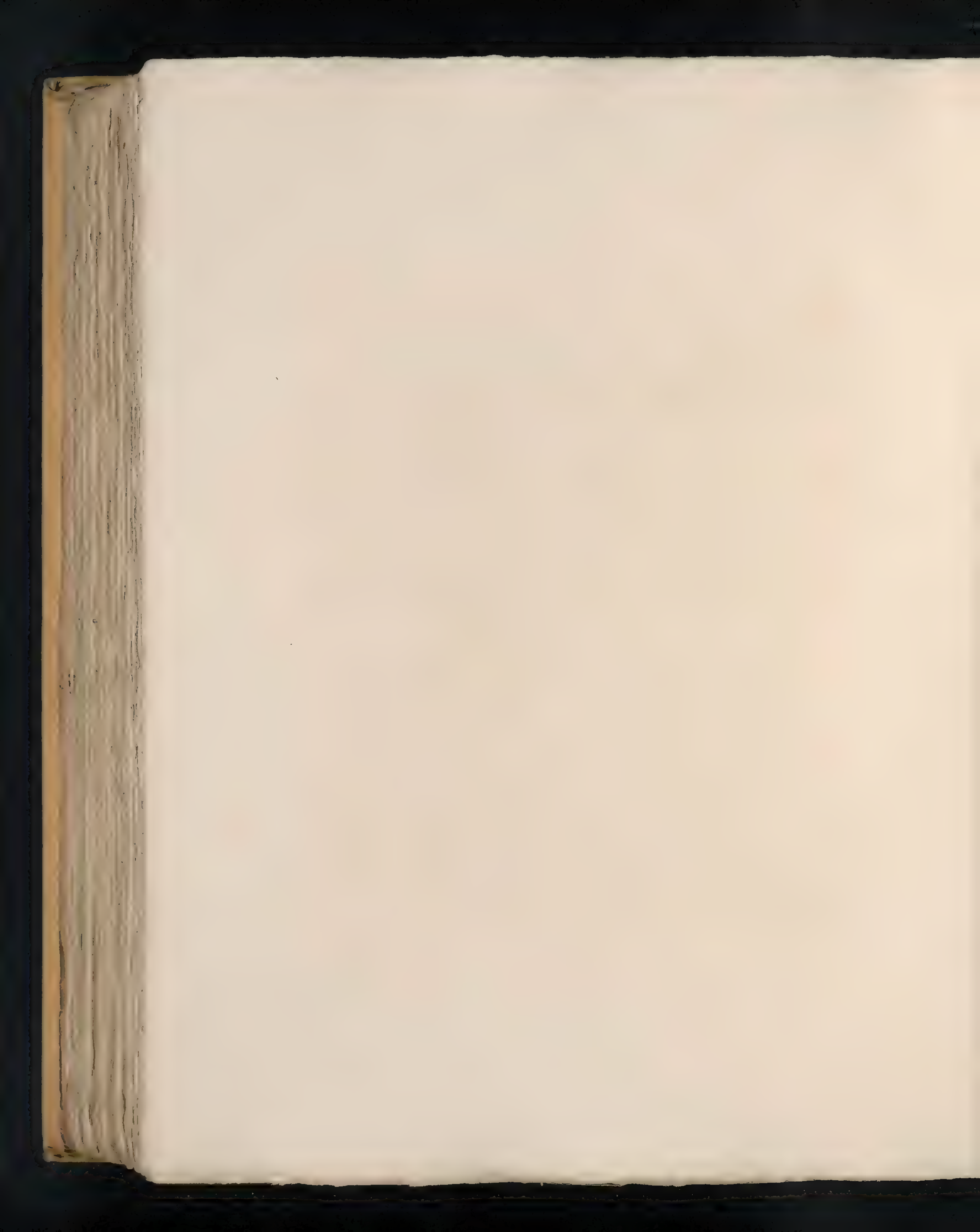
Ebenfalls in den Staffagefiguren drückt sich der Sturm aus. Mit ihren schwarzen schlanken Gliedmassen oder in rothe Pracht — die Farbe unseres Sturmgefühles — gekleidet, mit rothen Schleppen dahinfegend, schreiten sie über die breite Strasse davon; sie suchen nach Haus zu gelangen, als Einzelpersonen flüchtig, oder in dunklen Massen aufgefasst, auf den hellbraunen Steinen, oder die Treppchen hinab- und hinaufeilend, bis hinten hin. Nur noch in aufgeregten Farbpunkten sieht man das Menschengewühl an den Kanälen, am Rande der Schiffe, und in der Mitte des Wegs wie dunkle Punkte. Zu uns her, vorn, stürmt ein Blumenverkäufer die allererste Treppe herauf, welche, einen Seitenkanal überschneidend, am Beginn des Bildes sich aufbaut. Die wir diesseits sind, gewahren wir von einem jungen Mädchen, das auf der andern Seite heraufgekommen, nur den TINTORETTO'sch geschnittenen Kopf. Die Stufen, welche zwischen dem Mädchen und uns sind, überschneiden mit ihrer Steinfülle des Mädchens Figur, und am Geländer sieht man eingeschlafen eine Frau mit einem Kinde auf dem Arm.

Unter den Bootsleuten, welche am Wasser kauern, liegt Einer in einem weissen Kittel und wird coloristisch von dem tiefen Braun seiner Genossen ergänzt; deckgrüne Flecke zeichnen die Gondeln aus; am andern Ende sind nebst einer Gruppe, welche Blumenkörbe füllt, während zwei Damen aus dem Portal kommen, wundervoll die Farbentupfen in Rosa, Schwarz, in Gelbweiss, Blau und Braun jener Menschen, die die Stufen einer fernliegenden Brücke hinanfliegen. Die Theile sind zur wirksamen, feurigen Ausfüllung des Bildes benutzt worden, so dass der eilende Blumenverkäufer mit ausgestreckter Hand, die Düsterniss der Wolken, das Gelbe der Häuser darunter, die Maste — voran der Mastbaum mit dem blutrothen Banner als ein malerischer Orgelpunkt, — wundervoll sich widersprechen und ein Ganzes bilden. In seiner Gesammtwirkung drückt das Bild mit nicht gewöhnlicher Sprachgewalt, wie sehr es auch ein zusammengesetzter, nicht unmittelbarer Eindruck sein mag, den *Gedanken* eines herandrängenden Gewitters aus, und der Blitz, der die Dunkelheit der Wolken röthlich durchzuckt, wird gleichsam in jeder Parcelle des Bildes nachgefühlt.

Es war von Sprachgewalt die Rede: und von dem blutrothen Banner könnte ein Capitel einer Aesthetik der Farbe ausgehen. Das Banner ist echt geistreich erfunden; sowohl bringt es das auseinanderstrebende Farbenheer des Bildes durch die eigene Heftigkeit unter Einen Hut, als es auch — rein menschlich — uns durch das Scharfe seines Tons das Gefühl des Unwetters prägnant versinnlicht, das allein aber ist die wahrhaft geistreiche Gewandtheit malerischen Könnens, wenn die Methode bei allem Malerischen zugleich zum geistigen Ausdruck dient. Die meistvorkommenden Arbeiten ZIEM's überragend, ist dies Bild eines derer, die er mit vollem Ernste gemalt hat, und ein Improvisations-Kunstwerk ersten Ranges. So meisterhaft ist es in dieser Art, dass es die Freundschaft, welche zwischen ZIEM und THÉODORE ROUSSEAU gewaltet hat, auch künstlerisch begreifen lässt: ROUSSEAU hatte in ZIEM eine starke Begabung für das Glänzend-Improvisatorische anzuerkennen. Während ROUSSEAU freilich über jede Vergleichung mit selbst dem besten alten Veduten-Maler erhaben bleibt, kann ZIEM, wenn er wie in dem vorliegenden Bilde auftritt, mit CANALETTO verglichen werden; es überstrahlt aber der Geist des neunzehnten Jahrhunderts in einer Vedute wie dieser, mit Charme und Esprit, beinahe ausgelassen die alte Kunst. Ueber CANALETTO's Werken ruht das Nüchterne, Tüchtige, fast Handwerkliche und Geistesstille eines Malers von Architecturen aus einer Zeit, welche Architecturbilder als bescheidenen Nebenzweig der Künste anzusehen pflegte; und ein Unterschied der späteren Entwickelung gegen die frühere Zeit ist, dass früher die Architecturmalerei, als bescheideneres Fach betrachtet, gerade so ausgeübt wurde wie sie galt, derweil in ZIEM's Zeit die Malerei solcher Gegenstände so zu glänzen suchte, dass sie über das Fach emporsteigt, durch Fachgemässheit weniger begleitet, aber sprühender, lebendiger, genialer.

Bez. ZIEM.





AQUARELLE

UND

PASTELLE.



DECAMPS

SAVOYARDE

Höhe: 36 Cent.
Breite: 45 Cent.
Aquarell

DECAMPS.

Ein Savoyarde hat sich hinter ein Haus zurückgezogen und schneidet, von seinen Affen und Hunden umringt, das Brot vor sich auf den Knieen gehalten, Brotschnitten zum Nachtmahl. Hinten, mit schönen Tönen, spielt das Abendlicht durch die Landschaft. Eine Frau geht zur Rüste. Der Esel des Savoyarden frisst sein Heu. Auf dem Hunde, der vertrauend in der Hoffnung auf die Ration, gespannt seinem Herrn nach den Fingern sieht, reitet noch, wie bei der Vorstellung, ein Aeffchen mit einem Federhute. Auf der rechten Seite ersuchen Hund und Affe um Brot, während vorne ein Hund sich mit dem Hinterfusse das Ohr kratzt. Links vorne eine Trommel und neben ihr rechts ein Federhut.

Bez. DECAMPS.





F. HEILBUTH

CAUSERIE

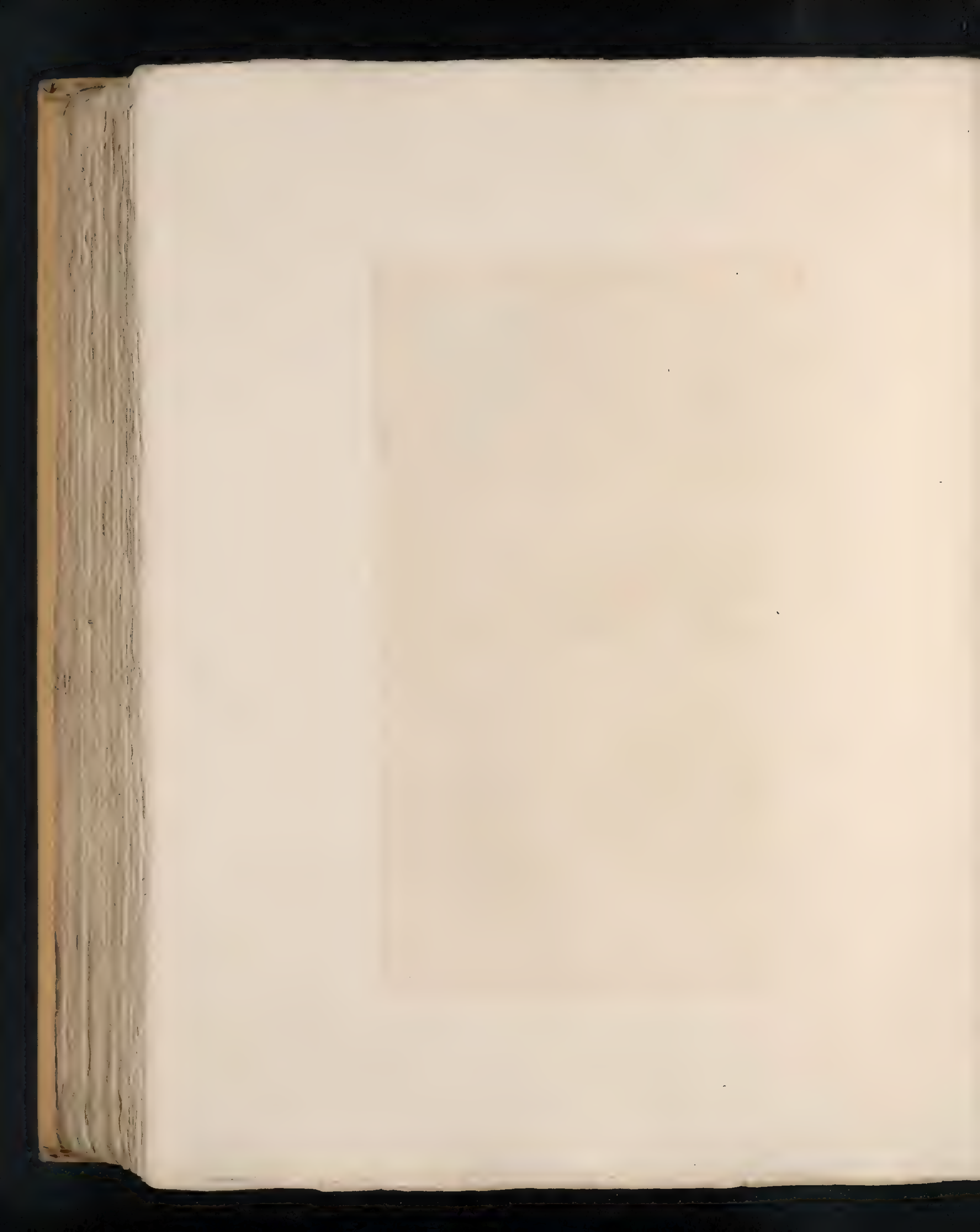
Höhe: 54 Cent.
Breite: 32 Cent.
Aquarell.

Ferdinand Heilbuth.

Eine Dame beugt sich in hellbraunem Jacket und dunkelbraunem Hut mit rosa Feder, geradeaus blickend, die Hände im Schoos, in leichter Weise oberflächlich gesinnt, sitzend vornüber... Ihre Freundin, in weissem Kleid und weissen Halbhandschuhen, weissem Hute, das zarte Gesicht man weiss nicht ob verschnupft oder nur nach einer etwas traurigen Erfahrung, erhebend, mit einer Stickerei, an der sie arbeitet, beschäftigt, und ebenfalls geradeaus, wie in den Strom blickend. Sie sitzen im Garten, hinter ihnen blühen Topfgewächs und Sträucher, Stufen führen zur Seine hinunter, man ist eine Stunde fern von Paris und die Seine schläft im Frühlicht.

Bez. F. Heilbuth.





LHERMITTE

DORFSTRASSE IM WINTER

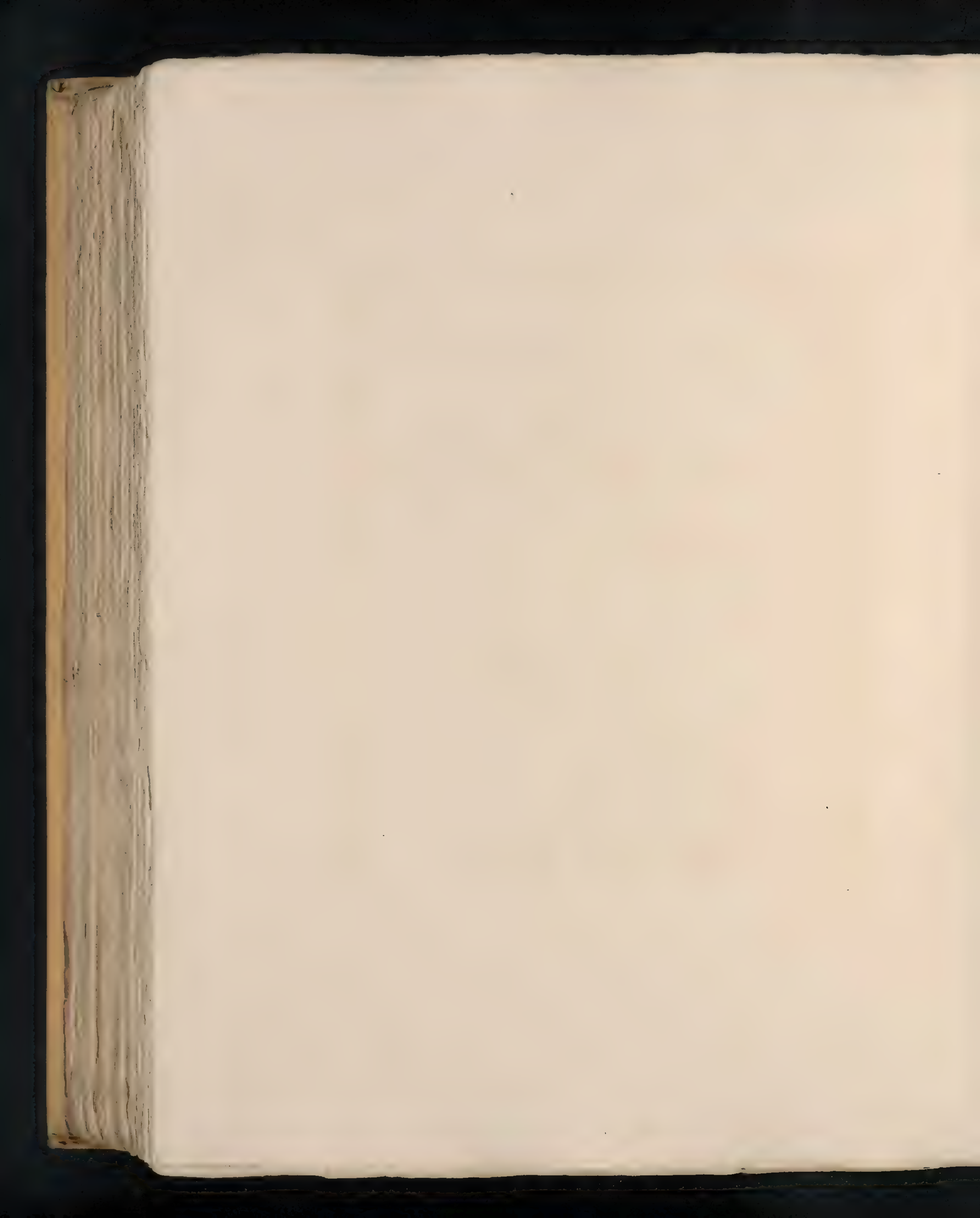
Höhe: 40 Cent.
Breite: 52 Cent.
Pastell.

LHERMITTE.

Dorfstrasse; ein Knabe, mit Schlittschuhen an den Füssen, beugt sich, um einen Schneeball aufzuraffen. Eine Frau, ihr Kind auf dem Arme, wohnt dem Schauspiele an und ein anderer Knabe kommt dem sich Rüstenden mit einem Schneeballe entgegen. Ein Knabe mit einer schottischen Mütze, ein weiterer Knabe sehen zu; von oben, die Dorfgasse herunter kommt ein Mädchen, das zwei Eimer trägt. — Die Klarheit eines kalten Tages ist ausgezeichnet wiedergegeben. — An den Bäumen sind die weissen glitzernden Linien des Schnee's; die Verlassenheit des Dorfes im Winter, ohne Sentimentalität, ist wahr gesehen. Im Hintergrund blauen Hügel. An die Kohlenzeichnungstechnik einerseits, an das Schematische, welches des Meisters Oelbilder haben, andererseits, erinnert in diesem Bilde nichts.

Bez. L. LHERMITTE.


L. Lhermitte



MENZEL

HOCHALTAR DER DAMENSTIFTSKIRCHE
ZU MÜNCHEN

Höhe: 40 Cent.
Breite: 26 Cent.
Gouache.

Menzel.

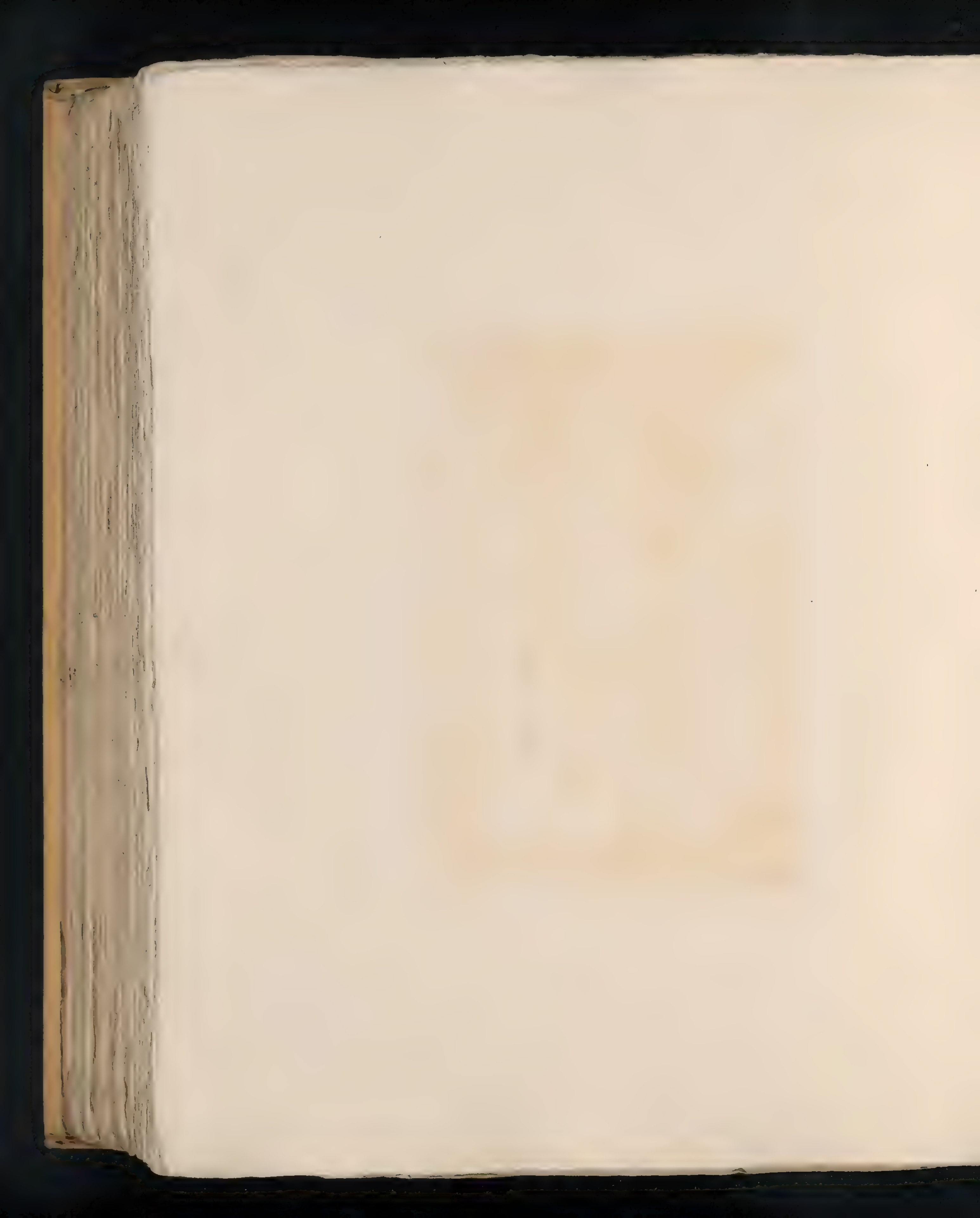
Der Küster rechts mit dem Klingelbeutel giebt einer Frau Erklärungen. Durch das geöffnete Gitter hineinschreitend geht ein Chorknabe, der die Räucherpfanne schwingt, zum Altar. Vorn knieen am Gitter eine betende Frau, die die Hände vor den Augen hält, und ein Knabe, welcher, um das Schauspiel zu sehen, den Kopf zur Seite beugt. In der Lücke, die sein zur Seite Beugen vergrössert, und eingefasst rechts durch die knieende Frau, links von zwei ebenfalls am Gitter knieenden, einer höheren Bildungsstufe angehörigen Frauen, von denen die letzte einen unbeschreiblichen, langen, zerstreuten, kurz: modernen Blick herum zu uns wendet, als ob sie nach etwas hinsähe — spielt die Hauptscene sich ab, die Beendigung der Messe. Die Stola wird dem Dechanten vom Ministranten um die Schultern gelegt, er faltet die Hände, die beleuchtet vom Kerzenschimmer, mit dem graugoldenen Glanz des funkelnden Tabernakels, welchen röthliche Lichter doppelt und dreifach widerspiegeln, verschwimmen. Das Geländer führt im Halbkreise um den Altar herum, und jenseits sehen wir hinter einer betenden alten Dame mehrere ernste schwarzgekleidete Personen aus dem Bürger- oder Bauernstand, bartlos.

Dies ist die Staffage, die, im Hintergrunde modern nüchtern, bei den Priestergestalten katholische Kleiderfarbigkeit, vorn interessante Bewegungen (des Knaben), einen hochinteressanten (den im Profil gesehenen) Frauenkopf und geschickt den Raum ausfüllend die Gruppe des Küsters mit der alten Frau, die ihm Etwas in die geöffnete linke Hand drückt, als Accente zeigt. — Ueber diesem Menschlichen, Irdischen, Kleinen erheben sich mächtiger die architectonischen Theile, die säulengezierten Wände mit reichem Puttenschmuck und Ornamenten, die runde Fensteröffnung des Kirchenbaues im Jesuiten-

stile mit der durch das Fenster beleuchteten, reich mit Gold gezierten Decke; es wirkt der Hochaltar mächtig, der den Wänden vorspringt und mit dunkleren, zugleich schimmernderen Farben das Auge blendet. In schillerndem Glanz schlängeln sich die vortretenden gewundenen zwei Säulen hinauf, auf den Capitälen, wo Goldverzierung den violetten Marmor hebt, ruhen üppige Gestalten jener «entarteten» Plastik, die dem Jesuitenstil jedoch so harmonisch sich anschmiegt. Zwischen den beiden Säulen spiegelt das grosse Altargemälde, in dessen Malerei die Ueppigkeit der neu-katholisirenden Tendenzen nicht minder als in der Architectur und Plastik zu Worte kommt, auf seinem Glanze der Oelfarben (wo diese im Bilde Himmelsfarbe ausdrücken sollen) das Tageslicht wieder; und seitwärts vom Altare klingt in der Rhetorik eines Heiligen, der einem fast grotesk sich ihm zubeugenden steinernen Gläubigen sich hingewendet hält — und über den ein gleichsam rauschender Engel den Kranz schwingt, — die reiche Pracht noch nach. Der Glanz des Lichts auf den gewundenen beiden Säulen und jenes Lichtes, welches auf das barocke Altargemälde niederfällt, von dem man trotz der Verkürzung im Raume, deutlich den huldigenden Engel unten links und die Farben und Falten der untern Gruppe scheidet, und den Himmel sieht, der über ihnen sich erhebt und den nach oben hin Gestalten füllen, — ist ebenso vortrefflich wie die jeder Schwierigkeit spottende Kraft zu bewundern ist, mittelst derer, nur mit den Mitteln der Gouache, die durchsichtig-dunklen obern Theile der überreichen Altar-Architectur mit ihrem Golde und ihren Capitälen und ihrer sprühend sich vorschiebenden Lebendigkeit und mit ihren zurückgelehnt sitzenden, aufwärts schauenden Figuren ausgeführt sind. Die Pracht wirkt um so stärker in Anbetracht der kahlen Feinheit des Grau der weniger geschmückten Rückwand, in deren Einfarbigkeit nur der niederhängende Arm der Ampel des ewigen Lichts Unterbrechung bringt.

Vorher Sammlung Itzinger.

Bez. Menzel 1873.







MENZEL

BEATI POSSIDENTES

Höhe 27 Cent.
Breite 21 Cent.
Gouache.

Menzel.

Eine Scene in altniederländischer Tracht. Nicht zu sehr ist diese Tracht *markirt*. In Folge der Wahl der Personen: da auf dem Bilde zwei arme Jungen, eine Dienstmagd, einige Anstreichergehülfen, selbst ein angestellter Gärtner vorkommen, die sämmtlich ohne historisches Costüm ausgekommen sind. Denn wie in unsern Tagen Tagelöhner jene Militärhosen noch benützen, die sie in ihrer Soldatenzeit bekamen und zur Kopfbedeckung, auf dem Lande, auch noch die ehemals erlangte Soldatenmütze Verwendung findet, so ist, wie wir annehmen dürfen, zu allen Zeiten das Costüm nur bei den besser situirten Ständen zu studiren gewesen, während die unteren Classen mehr einer malerischen und verkommenen Allgemeintracht, mit denjenigen Costümen, die eben zu haben waren, anheimgefallen sein mögen. Auf diesem Bilde sehen wir deshalb nur die Besitzenden, einen Eheherrn und seine Frau aus einer Stadt Hollands, sowie den talentvollsten Vertreter der Arbeitenden in strenger genommener historischer Gewandung, während die übrigen Figuren, die die Sommerwohnung dieses Ehepaars in Stand setzen oder die diese versorgende Magd und die Jungen Kleidungen haben, die sich keiner Periode bestimmt anschliessen lassen.

Die Frau ist am Arm ihres Mannes erschienen, wie sie überhaupt in Allem und Jedem von ihm abhängt und ihn bewundert. Er hat sie aus einer zwar wohlhäbigen, doch nicht reichen Familie geholt, nachdem er sich einen Reichthum geschaffen, der ihrer beider Erziehung fremd gewesen war. Sie dankt es ihm. Nun lehnt sie sich in schneeweisser Haube, mit einer blauen Pelzjacke, die Hände in einander gefaltet, an ihren Gemahl; und er erklärt ihr mit Ruhe und Behagen Zukunftspläne und Villa, sowie seine Vorstellungen über die Arbeiten, die an dem Landhause gemacht werden,

das sie im Frühjahr decoriren lassen, um es zur bessern Jahreszeit zu beziehen. Die Maler streichen unterdess, soviel sie nur können!

Der Ehegatte spricht; er hat die Thonpfeife aus dem Mund genommen. Er hält sie in der Linken und hat diese erhoben, um auf das hinzuweisen, was er soeben erklärt. Aber er ist faul, faul: — seinen Körper legt er etwas zurück, um in die Höhe, zur Veranda, ohne Anstrengung hinzublicken, und der gehobene Arm folgt der Bewegung des Oberkörpers nach rückwärts. Aber die Hand sinkt herunter, in einer Bewegung, die theils dem Müdesein, theils auch dem nicht Nöthighaben angehört, denn er kann auch so noch zeigen, was er zeigen will; und desgleichen braucht er nicht den Zeigefinger zum Zeigen abzusondern, sondern er nimmt lässig die ganze Hand: mit einem «Ungefähr» kann man es machen! Diese Hand unterlässt jedoch nicht, voll energischen Glücksgefühls seine Worte zu begleiten, welche in reicher breiter Fülle, zwischen den zusammengezogenen Falten, dem Munde entquellen. Seinem Scheitel sind die Haare schon fremd geworden; kugelrund wölbt sich der Schädel über der Stirn. Aber auf den Seiten sind die Haare noch dicht. Und er trägt auch einen Schnurrbart. Und überhaupt zeigt das Gesicht, trotzdem es fett geworden ist, noch eine tüchtige Kraft, eine kluge Energie, kluge Augen! Seine Frau reicht an Intelligenz nicht an ihn heran; sie ist wie die Tochter eines Bäckers.

Siehst du, spricht der Ehegatte nun zu ihr, und hat den Stock, welcher einen goldenen Knopf hat, auf den Boden gestellt; — siehst du die Fratzen, die jener junge Mensch dort, der Maler, auf unser Geländer macht, die einen braun und die andern schwarz? Diese erinnern mich an meine guten Heiden von Sumatra! Diese dort aber an ihre Hausgötter! Die Götzendiener! Die malaiischen Wilden! Ei, sie waren im Grund doch gute arme Teufel... danke den Burschen meine ganze Wohlhabenheit... haha, die braunen und schwarzen Grimassen... Glasperlen. — Aber es war natürlich vom Baumeister an diesen Zusammenhang und die Ideen, die durch eine gewisse Aehnlichkeit bei dem Hauseigenthümer wach geworden sind, nie gedacht worden, und er hatte vielmehr nur geglaubt, sich durch

Satyrköpfe und Medusen der griechischen Schönheit anzuschliessen. Soeben ist einer seiner angestellten Decorationsmaler daran, von eines Eckpfeilers schmückender Meduse die eine Gesichtshälfte zu vollenden; noch ist das rechte Auge nicht so lebhaft wie das linke, auch hat die rechte Backe noch nicht die Glut der andern und er mischt auf der Palette die Töne, um dem Kopfe jene Entsetzlichkeit zu geben, die in der Anschauung des Malers dem griechischen Fabelwesen gegeben werden muss. Doch für den Besteller dieser Ausschmückungen riefen die ergötzlich schreckenden Phantome nur eine einzige, realistische Erinnerung wach... so begleiten auch hierhin ihn jene guten Begründer seines Glückes, die Wilden. Und von ihnen fängt er nun zu erzählen an, schmunzelnd und in rückblickenden Berichten, und seine liebe Frau verlässt sich umsomehr darauf, dass die Satyrn und Medusen aus der holländischen Colonie stammen, als sie über diese wie über jene ohne jede Vorstellung, Holländisch-Indien aber als eine Quelle fabelhaften Glückes ansehen muss. Ihre blauen Augen öffnen sich sinnend bei dem Vortrage...

Dies ist die Komik, die der Maler gewollt hat. Wie aber nun alles gemacht ist! und wie voll von Leben das, was rings um das Ehepaar die Scene füllt. Da sind oben diejenigen, welche keuchend und stöhnend, die Augen auf ihren Gegenstand heftend die Veranda ausmalen. Der eine blickt auf die Säule, welche er roth anstreicht, der andere auf das Geländer, das er geschmeidig mit weisser Farbe überzieht, und der dritte beugt sich voll Ungestüm über seine Leiter, um einen Topf frischer Farbe zu empfangen — mit ihr wird er auf den blauen Plafond goldene Sterne malen! Sie wünschen sämmtlich, die Maler, in diesem Momente, da der Besitzer die Arbeiten betrachtet, auf der Höhe ihres Fleisses zu erscheinen. Wahrhaft gierig betreiben sie die Arbeit... Endlich aber müssen wir denjenigen unter ihnen betrachten, der beinahe sich für einen Künstler hält; wie es sich für einen Künstler geziemt, steht er in der gewinnenden Positur eines Mannes von Inspiration auf seinen hohen Absätzen zum Werk bereit. Aus der malerischen, weiten Hose guckt ihm eine Farbenkapsel; um das linke Handgelenk hat er seine Flasche mit Terpentinöl

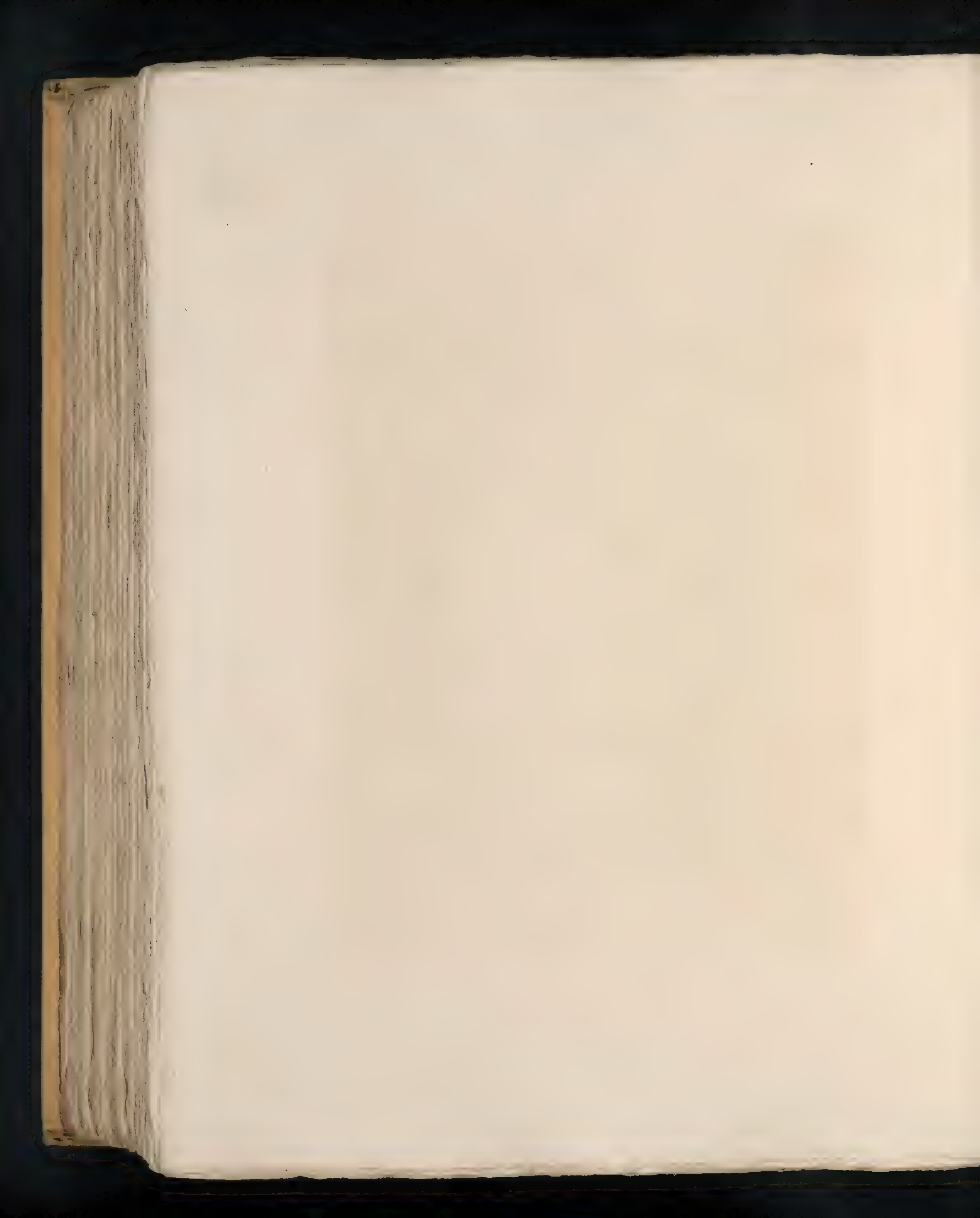
gebunden, den Daumen der Hand steckt er durch die Oeffnung der Palette; er hält sie vor die Augen und reibt mit dem Pinsel den Ton zurecht — er blickt *nur* auf die Palette... so scheint es, aber ein humoristischer Zug erhebt sich um seine Oberlippe und kräuselt das hübsche Gesicht. Der Schalk, derweil er so fachgemäss nur die Farbe auf der Palette zu reiben scheint, folgt dem Gespräche der beiden Herrschaften mit wachen Ohren (obwohl über diese das lange Haar des «Künstlers» fällt)... Er belauscht soeben die Mittheilung über die Identität der Satyrn mit Sumatra's Bewohnern und Götzen, und er lächelt hierüber ebenso heiter in sich hinein, wie über die Ankunft des Mittagsmahles, auf welches er von oben schräg herunterblinzelt. Wir jedoch, die zwar dem naiven Missverständnisse des Besitzers, hingegen auch der überladenden, zopfigen und sich echt griechisch glaubenden Decorationsweise der Zeit ironisch gegenüberstehen — uns belustigt das Thörichte in beiden Verhältnissen und das so Harmlose des Idylls, das sich daraus entwickelt hat.

Nun ist es Mittagsstunde; hinter den Zweigen des (wundervoll gemalten) noch blätterlosen Baumes erhebt sich *sehr* hoch der Kirchthurm, dessen Uhrwerk wir nicht mehr sehen, doch dessen Wirkung wir so sehr verspüren, als ob sein Läutwerk die schöne Luft des Vorfrühlings durchdränge, Mittagskost von allen Seiten anziehend. Ein Junge schleppt sich mit einem Kruge und einer grossen Schüssel voll Fischen; es bringt die Magd das Weitere dazu und schämt sich etwas ob der Schwere ihrer Last vor den anwesenden Herrschaften; endlich aber von der Gartenmauer kommt ein anderer Knabe, der seine Zufuhr auf dem Rücken trägt. Und von dem wundervollen Baum herab klimmt so schnell als es geht, der alte rothhändige Gärtner herab, der oben arbeitete, sowohl die Herrschaft zu begrüssen, als auch weil es Mittag vom Thurm läutet. Die Säge hat er zuerst hinabgeworfen, um leichter den Baum zu verlassen; sie liegt im Vordergrunde, in der Nähe des Stammes, mit Zweigen und Aesten zusammen den Baum umschliessend, und den Boden auch an dieser Stelle reich malerisch füllend.

Hinten ist aber nun nicht zu sagen, mit welchem Reize hinter den dichten Zweigen, die haarscharf gezeichnet sind, braunroth, ahnend, novellenhaft der Kirchthurm ansteigt, die Aussicht sich öffnet und wir den Frühlingshimmel gewahren. Darunter liegt ein einzelnes Haus mit hohem Dache; auf der gelblichen Vorderwand zittert das Licht des hellen Mittags; wie *Gitter* liegen über der fernen Wand die Zweige des Baumes vorn, von welchem der Gärtner steigt: sie gleiten über die im Licht zitternde flimmernde Fläche hinten — alles ruht in Atmosphäre. Jedoch nach vorn wird unser Interesse zu den agirenden Personen zurückgeführt durch die schräge Fläche von Schindeln, welche von oben in den Bereich des Baugrundes wieder hereinleiten; im Vordergrunde rechts, unter dem Tische, auf welchem der Maler steht, sieht man noch Flecke von rother Farbe und einen zerbrochenen Krug.

Bez. AD. MENZEL 88.





MENZEL

SÄMMTLICHE NICHT BEI DER SACHE

Höhe: 15 Cent.
Breite: 11 Cent.
Gouache.

Menzel.

Im Kirchenstuhl eine junge Dame, welche dreiundzwanzig Jahre alt sein mag, blond ist, ein längliches Gesicht hat, eine hohe Stirn, zurückgekämmte Haare. Im Haar sieht man einen weissen Schleier und ihr Kleid ist blau. Die junge Dame hat etwas Ausgesprochenes in ihrem Gesicht, etwas Persönliches — sie ist nichts weniger als ein Puppengesicht... Sie wird eigenen Willen haben und ihm folgen; sie wird als Schloss*herrin* sich fühlen: und sie wird, obwohl sie noch zu den jungen Damen gehört, naiv doch nicht mehr sein. Blieb sie, bis in ihr dreiundzwanzigstes Jahr, ohne Gemahl, so wird sie es so gewollt haben, da ihr Keiner gefiel; denn sie ist auch eine begüterte Dame und an Bewerbern kann es ihr zu keiner Zeit gefehlt haben.

Aber vielleicht hat es sie amüsirt, dass so Viele sich bemühten, um ihre Gunst zu erlangen, und um länger Zeugin solcher Spässe bleiben zu können, liess sie alten Bewerbern neue Candidaten folgen. Jetzt wird es indessen ernstlich; denn auch sie selbst ist diesesmal interessirt: Ein Candidat vor anderen gefällt ihr wirklich.

Sich zur Seite hat sie eine ältere Verwandte, die von ihr aufgenommen ist. Mit lilafarbenem Kleide und runden, fleischigen Schultern und, wie ihre Nichte, mit einem breiten, weissen Kragen, sitzt sie brav im reichgeschnitzten Stuhl und hält sich, wie ihre Schutzbefohlene, in einer «unnahbaren» Contenance... Vor sich halten beide ihre Gebetbücher, die in Goldschnitt gebunden sind; hinter ihnen ist ein Gobelin an der Wand, auf dem Menzel einen *Greifen* dargestellt hat.

Wenn man etwas oberflächlich die Damen mustern würde, würde man meinen können, sie wären streng bei der Sache: doch bei näherem Anschauen sieht man freilich ein Spielen der Muskeln,

ein Spiel der Verstellung, ein Zucken auf ihren Gesichtern... namentlich bei der Duenna — weil sie gröber geartet ist. Die jüngere Dame ist klüger und mehr Meisterin ihrer selbst. Sie hat sich mehr in der Gewalt, in dem Grade, dass man fast *nichts* merkt: dennoch bietet auch sie das Bild eines Menschen, in dem etwas vorgeht. Sie *scheint* nur gleichgültig, aber hinter ihrer Stirn hämmern Beobachtung und Laune.

Denn vor den beiden Damen, diese beschäftigend, knieen zwei Anbeter — zwei Anbeter vor den *beiden* Damen: doch schliesslich beide nur für die junge Kluge geneigt. Nur hält der zweite es für ziemlich nützlich, dass er sich der Duenna nähere, da er sich minder begünstigt als der erste erscheint und nur durch Protection (die erworben werden muss) noch zum erhofften Ziele zu gelangen möglich findet. Er wählt eine Hinterthüre, um die für ihn ungünstigere Conjunctur vielleicht plötzlich glänzender zu gestalten. Er rückt in die örtliche Nähe der Duenna, damit diese, selbst inflammirt, zu Gunsten eines so liebenswürdigen Mannes zu plaidiren wünschen möchte, und die Duenna, auf ihre alten Tage, rund und bequem geworden, freut doch sich der Liebe.

Auch lässt er die Kostbarkeit seines Anzuges bewundern, er achtet es gering, mit ihm des Schadens nicht achtend im Staube zu knien. Er liegt in einem taubengrauen Anzug — er, der so wenig Taube ist — und mit blass-rothen Schleifen! auf den Knieen, und hält seinen Oberkörper dazu in der demüthigsten, flehendsten Weise aufrecht. Die Busenschleife unter dem Besatz! seine Finger in gelben Handschuhen mit dem Rosenkranz! Die Daumen pressen sich aufeinander; aber der Blick ist zur Dame gerichtet und zu ihr allein fleht seine Seele um Erhörung.

Links vorne kniet der erste Anbeter.

Er befleissigt sich vor allen Dingen nicht so unvorsichtig in seinem Verehrungsausdruck zu sein. Er will dadurch der ähnlich klug gearteten Schlossherrin um so sympathischer werden. Nicht sein Gesicht zeigt er uns oder den Menschen, welche in der Kirche sind und die Glossen machen könnten, sondern er hält das Antlitz ab-

gewendet, so dass wir den Ausdruck und die Sprache desselben nicht lesen können. Nur die Dame sieht sein Gesicht — sie wird darin zu buchstabiren sehr zufrieden sein! Wir aber haben nur den Anblick seines Haars, das lang von ihm herabfällt, lang und glatt! Auch ist er nicht wie sein Concurrent unbedächtig in Bezug auf die Schonung seiner Kleidung, sondern in Allem ruhiger, verständiger und sparsamer, ein guter Anwärter für den Ehestand, kniet er auf einem Schemel und ist auch nicht ausnahmsweise und auffallend gekleidet, sondern einfach und wie man alle Tage sich zeigt in seinem Anzug. Desgleichen faltet er seine Hände, welche beten sollen, nur korrect, nicht excentrisch, er zeigt auch nach der Seite der Religion hin kein *ungeheures* Vertieftsein, sondern das Mittelmaass, das gefällt... Während der Nebenbuhler seinen Hut brünstig an sich drückt, lässt der verständigere Bewerber, der das Temperament seiner Dame besser beurtheilt, seinen Hut, wie eine, wenn auch kleine, Deckung neben sich stehen... einem Krieger gleich, der seine Tüchtigkeit alle Vortheile wahrzunehmen, theoretisch aufzuweisen sich beflissen zeigt, da praktische Möglichkeiten nicht auszufinden sind, um das Talent, sich schonend zu avanciren, dem Chef kundbar zu machen. So zeigt er sich als ein haushälterischer Kämpe und zugleich als ein Mann, der besorgt auch um seiner *Dame* Deckung so viel als möglich bleibt. Er gefällt ihr deshalb! Man wird angenehm und vergnügt leben; er ist so intelligent! Er wird jenes Maass zu halten verstehen, wo man tadellos und dennoch amüsirt lebt und wenn man alt wird, die Würze im Anstiften ganz kleiner Bosheiten findet. Sie sind verwandte Naturen, diese Dame und dieser Herr; ihre Art hat MENZEL hervorgehoben bis in alle Details — und wirklich, wir glauben, wie sie so zu einander passen, sie wird ihren intelligenten Verehrer nehmen!

Ein wenig lange nur dauert die Probe nun schon. Es ist ermüdend für die Hände; im Handschuh schliessen die Finger sich nicht mehr aneinander; es lockert sich der Wille, sie zusammenzudrücken: die Spitzen nur halten sich noch aneinander.

Mit nachlassender Kraft ist er aber noch immer verständig! Er lässt (für das unsichtbare Publikum) die Hände, deren Stützen auf

dem Betschemel ruhen, gefaltet in der Luft schweben. Nur späht er jetzt, wie seine Anstrengung sich lohne, verstohlen am Auge der Schönen zu beurtheilen.

Kraus, nicht alamodisch ist das Haar des bänglich schmachtenden Andern. Kraus — wie sein zusammengesetzter Charakter; — zerfahrener, wie er es nicht erst mit den zunehmenden Jahren geworden ist. Der erste Bewerber, der in der günstigen Position, ist wohl schlau, doch von nicht seltener Art: der zweite ist ein etwas rarerer Gesell, er ist ein mehr abenteuerliches Naturell, durchfurcht von mehr Erlebnissen, mitgenommener, mehr ein romantischer Taugenichts, als, dem ersten gleich, ein innerhalb der Gesellschaftsordnung gewöhnlich Strebender... Und während dieser frei von wirklicher Leidenschaft in diesem wie in allen Liebeshändeln geblieben zu sein scheint, *kennt* der Romantiker aus früheren Tagen die Qual der Passionen. Er zeigt das Liebes*weh* und Liebes*elend,* von dem Dichter reden — der vordere Rival ist ein Held mehr in MENZEL's und der norddeutschen gesundfarbigen Schlossdame Sinne. Dem romantischen Taugenichtse wird wohl wenig helfen, was vielleicht der fetten, liebreichen Duenna (die so spasshaft zur mageren, ihrem Schutz Befohlenen im Gegensatz steht) zu seinem Vortheil einfallen mag. Die spitzige Schutzbefohlene denkt selbst; das Riechfläschchen in der vom Handschuh umspannten Hand, blickt sie, es an das Näschen führend, nieder in das Gebetbuch; in ihr Gebetbuch, nicht zum ersten Bewerber hin; doch sie *denkt* an den ersten Bewerber.

Just in diesem Augenblick geht der Küster hinaus. Er verschwindet durch den dämmernden, gothischen Bogen. Die Duenna ist mit dem Zweiten beschäftigt, die Nichte mit dem Ersten und ihrem Riechfläschchen, die beiden Cavaliere mit ihren Erwartungen. Sämmtlich sind sie nicht bei der Sache: nicht beim Beten. —

Das Glöcklein an der Wand scheint dazu mahnen zu wollen.

Der Greif des Gobelins deutet aber über der Dame an, dass sie einen Mann sich greifen wird...

Bez. MENZEL, 86.







MENZEL

JARDIN DES PLANTES

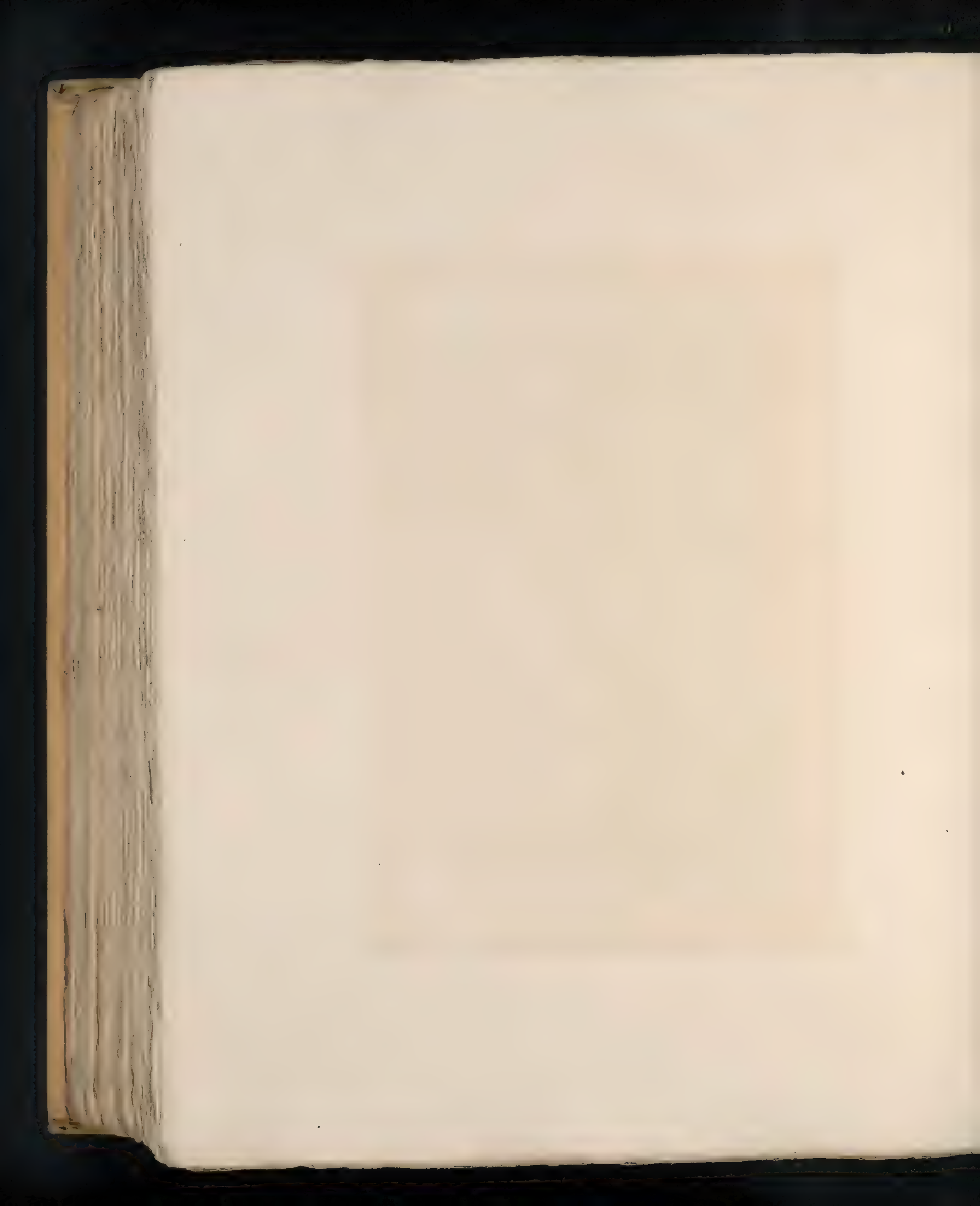
Höhe: 21 Cent.
Breite: 35 Cent.
Gouache und Aquarell.

MENZEL.

Ein grosser Elephant streckt seinen Kopf über die untere Gitterstange hinweg und führt den Rüssel, mit ihm einen Bogen beschreibend, gefüllt dem Munde zu. Einen Zahn des Thieres sieht man schräg über einer mehr im Vordergrund, dennoch gegen das Thier ganz klein erscheinenden, Pariserin, die mit Hut und Schleier lächelnd ihren Bekannten nachzugehen scheint... Weiter zurück sieht man andere Gäste des Gartens: einen Mann mit einem Turban, einen Mann mit grauem Cylinder, ein Kind u. s. w. Am Gitter trabt der zweite Elephant fort. Rechts sind Bäume. Vortrefflich ist das Fell des Elephanten gemalt; man bemerkt, dass er ein *altes* Thier ist, und es bildet zu diesem bejahrten Lebewesen die Pariserin im Vordergrunde mit ihrem Lächeln, welche sich noch so gut hält, einen pikanten Gegensatz, da denn die Cultur es ist, die sie noch länger jung erhalten konnte. Echt modern ist, wie sie mit ihrem noch immer rosigen Munde, den wir unter dem Schleier, der kokett abbricht, sehen und dessen Zähne schimmern, über den Elephanten in einer Belustigung lacht, die Grossstädter in zoologischen Gärten grotesken Thieren gegenüber empfinden. Der Elephant so pedantisch und weise — und die kleine Weltdame voll freier Heiterkeit.

Bez. AD. MENZEL 1869.





MENZEL

PRAGER SYNAGOGE

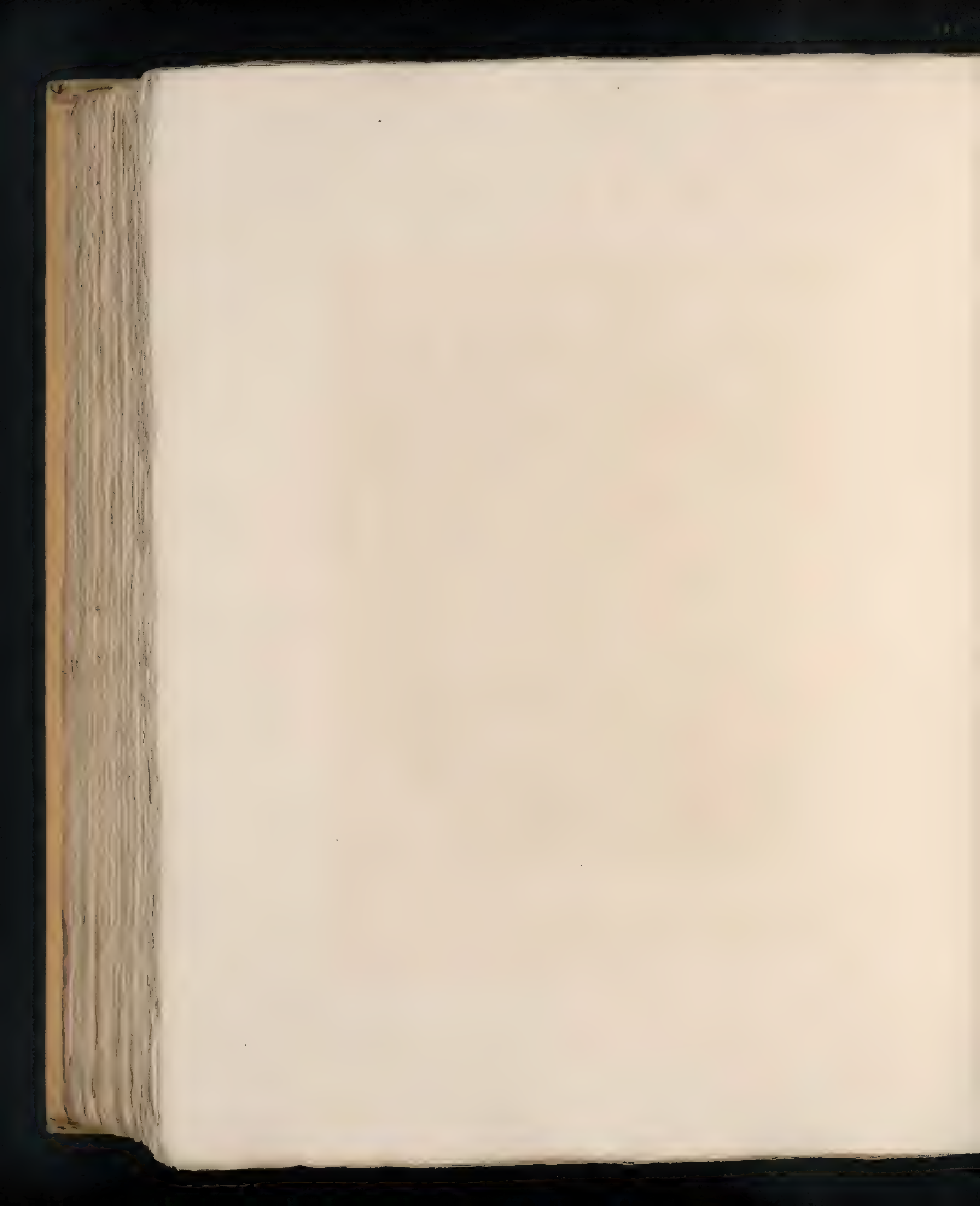
Höhe: 29 Cent.
Breite: 22 Cent.
Gouache.

MENZEL.

Zunächst die Holzbänke; dann ein Pfeiler, an welchem eine Ankündigung und ein Lichtstumpf. In der Ferne, im Raume, ein Pult mit einem Buch. Das Tageslicht fällt von oben seitlich ein. Durch ein Gewirre von Eisenstäben, Eisengittern ein Kronleuchter, ein kleinerer Deckenleuchter sichtbar. Ernste, fast dunkele Farbenstimmung; vorne ein Synagogendiener in dem sonst verlassenen Raum, der sich aus der Erscheinung dieses Dienenden ganz merkwürdig nunmehr erklärt.

Bez. AD. MENZEL, Berl. 66.





PASSINI

AM BRUNNEN

Höhe: 44 Cent.
Breite: 54 Cent.
Aquarell.

Passini.

Ein Mönch ist am Brunnen und lässt seinen Esel, der Reisig trägt, trinken. Ein Kind hinten, an der sonnigen Felswand, beugt sich über den Brunnen und füllt sein Gefäss, indem es auf den Mönch blickt und sich mit der andern Hand an dem Felsen stützt. Drei Kinder im Vordergrund sind in den Schatten gestellt; sie erhalten von der Sonne nur spärlichere Streiflichter. Alle staunen den Mönch an, der ruhig auf sie sehend, etwas zurückgelehnt, mit zwei Fingern im Begriff ist, zu schnupfen. Ein bemerkenswerther Schönheitssinn zeigt sich in der Zurückhaltung jeder Uebertreibung: es sind vor allem bei den Kindern nur *schöne* Züge, in den Formen wie in den Gesten, zum Vorbild genommen worden. Die drei beschatteten Kinder bilden eine Gruppe voll Anmuth, ohne doch jenem Süsslichen zu verfallen, das Bildern aus Italien droht. Das vorderste steht naiv bewundernd — ein frisches volles, nicht unvornehmes Kindergesicht; über ihre Schulter, die Hand auf diese gestützt, blickt lächelnd die zweite. Sie ist blond, in der Mitte gescheitelt, setzt den linken Fuss so anmuthig wie schelmisch heiter, zurück auf den Boden, die Ferse hebend. An den Brunnenrand — in klassischer Pose, wie sie noch bei dem Volke Italiens zu finden — lehnt sich die dritte; ihre Haare sind gelockt, und ihr etwas wilderes Gesicht, dabei mit träumenden Augen, hebt sich, von den Locken eingefasst, gegen den sonnbeschienenen Fels dunkel ab. Auf dem gelben Corsett scheint die Sonne. Der Mönch erzählt den Kindern etwas: rechts kommt vom Brunnen ein Wässerchen her, erfüllt den Vordergrund mit Frische. Links kupferne Eimer.

Bez. Ludwig Passini, Rom 1868.





PASSINI

KINDERKOPF

Höhe: 16 Cent.
Breite: 13 Cent.
Aquarell

PASSINI.

Ein Kinderköpfchen, das der Maler angefangen hatte, und das bald so liebreizend aussah, dass er gebeten wurde, mit der Arbeit einzuhalten. Er war so liebenswürdig und so klug, der Bitte zu folgen. Einige Haarwellen fallen dem Kind in die Stirn; den Kopf entlang werfen sich wellige Haare ihn begleitend zur Seite; der Augenaufschlag ist lebhaft und italienisch, das Ganze eine glückliche Eingebung.

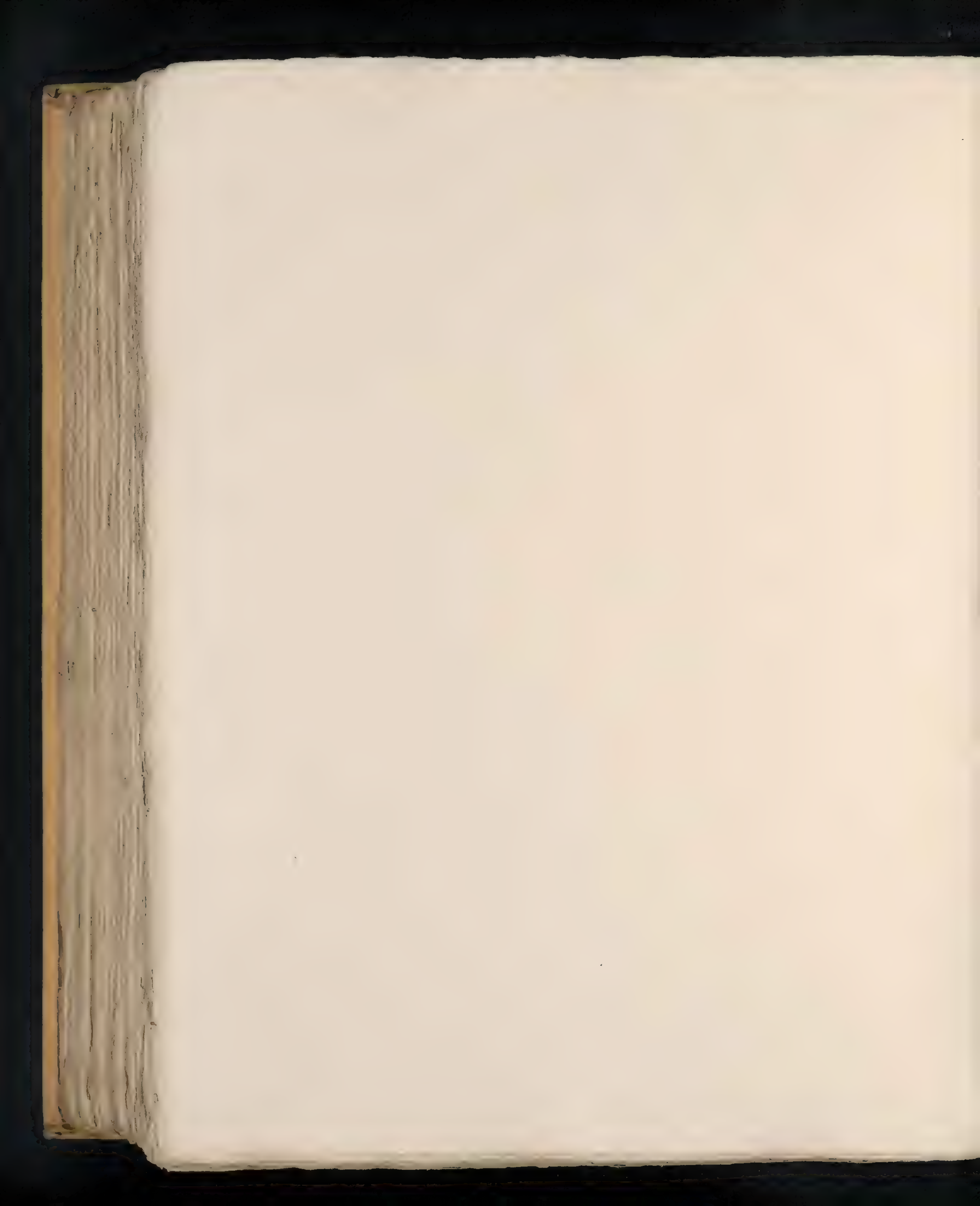
Bez. LUDWIG PASSINI.





NEUE

ERWERBUNGEN.



COROT

MÄDCHENFIGUR

Höhe · 64 Cent.
Breite · 40 1/2 Cent.
Leinen.

COROT.

Eine Schöne, welche dunkelblonde, in der Mitte gescheitelte Haare hat, lehnt sich, die rechte Hand mit der Leine des Gefässes vom Rand eines Brunnens herabhängen lassend, an die steinerne Einfassung bei beginnendem Abend allein, in einer Hügellandschaft unter bedecktem Himmel. Der Kleidung prachtvolle Töne saugen noch die letzte Kraft des Lichts auf, im Grün, Roth und Orange der Tracht, venetianisch vollen Farben, dem Weiss des Hemdes und dem warmen Fleischton ihrer Arme fängt es sich, während die Gegend in Dunkel versinkt und auch der Kopf, schon bleicher als die Farben der Figur, sinnend in die Weite schaut.

Der Kopf zeigt nicht diesen sonoren (wenn auch durch freien Pinselstrich erzeugten) Accord der Farben, noch der Figur imposante — wenngleich natürlich mögliche — Formentwicklung; er ist — wie eine COROT'sche, elementare Zuthat zum Uebrigen — viel mehr ungewöhnlich, die Stirn ist hoch und breit, die Nase zeigt eine feine Biegung, der untere Theil des Gesichts schliesst das Oval zurückweichend ab — es ist ein COROT'scher, nicht italienischer Kopf. Die fast einzigstehende Fähigkeit COROT's setzt hier ein, dass er in vollkommen gelungene andere, mehr malerische Theile einen eigenen Besitz hinzuzufügen hat. Der besteht hier in dem Milden und Gedämpften der Gesichtsformen und des Ausdrucks derselben, in ihrer Subjectivität und Fragwürdigkeit, in ihrem von «Seele» ganz Durchdrungensein. Man beachte den feinen, neuen, modernen Zug, der von der Nase zum Munde geht... Und man bewundere die Intuition, dass COROT selbst der Figur durch ihre glücklich *nachlässige* Tracht ein fast bis zur idealen Natürlichkeit reichendes Unversehenes gab, durch welches auch sie zum ergänzenden Zusammentreten mit dem modernen Kopfe gelangt, bei im übrigen wundervollen Farben. Bez. COROT.

COROT



COROT

STIMMUNGSLANDSCHAFT

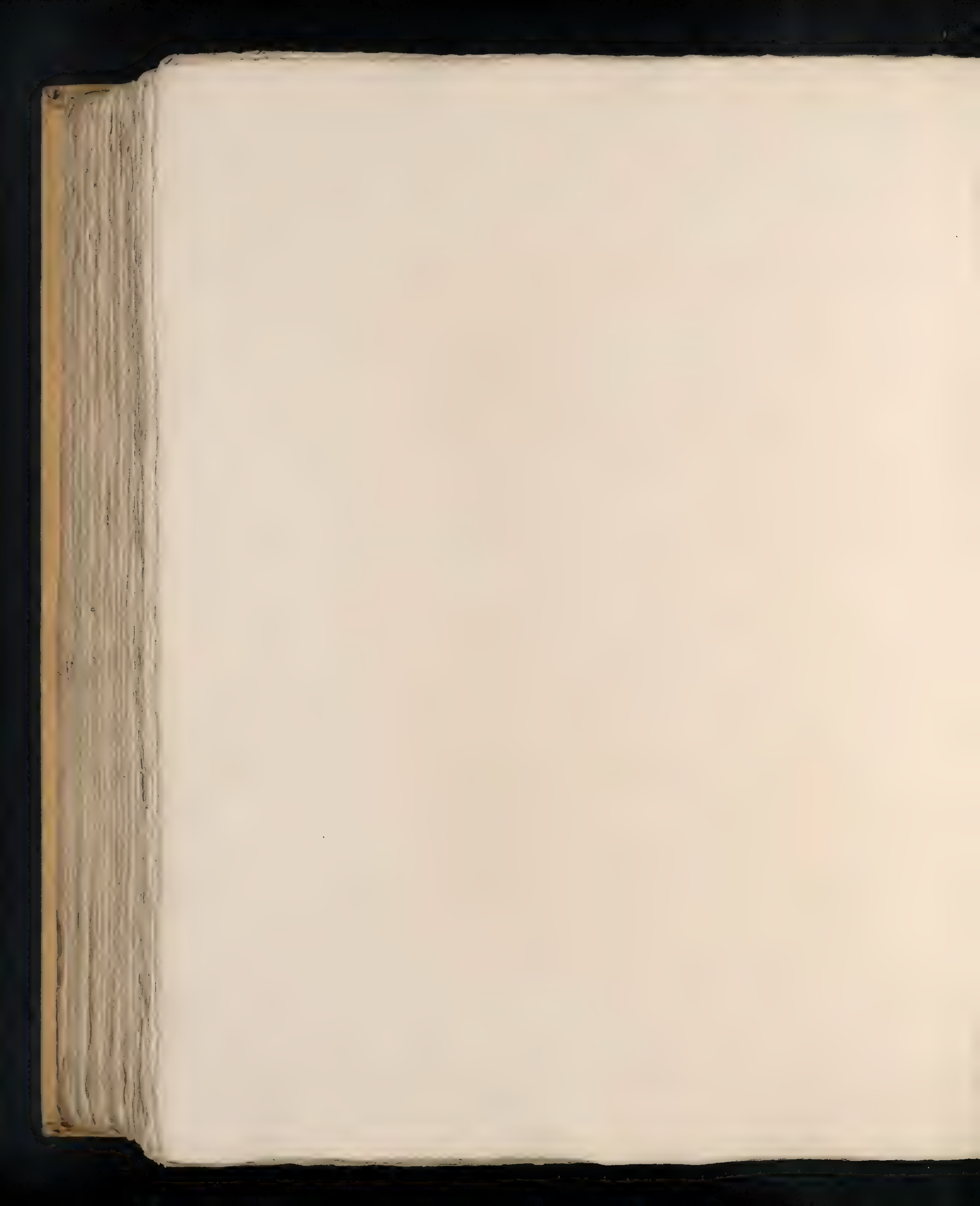
Höhe 31 Cent.
Breite 51 Cent.
Leinen.

COROT.

Eine mit dem vollen Charme COROT's hingeworfene Stimmung: lichte Wolken strahlen über eine Ebene Glanzflecke hin, über der sich einige rothe Häuser erheben; in den Dunst der Atmosphäre tauchen vorn auf der Seite und im Mittelgrund in der Mitte das Geäst und der Baumschlag dreier Bäume halb durchsichtig ein und überall fluthet Luft hindurch. Einige gelbe Blätter, von Zweigen herabhängend, fallen als deutlichere Details rechts auf — sonst bemerkt die forschende Betrachtung keine deutlichen Einzelerscheinungen — aber die Vögel singen in dieser Landschaft: *das* ist, was man deutlich merkt; und diese Impression eines frühlingshaften Tages — frühlingshaft allen den Herbst fordernden Jahreszeitbestimmungen zu trotz — ist weit weniger leicht mitzutheilen gewesen, als Details zu geben Schwierigkeiten bereitet hätte. Unter dem zarten, grauen, nur röthlich blonden Himmel fährt im Halbdunkel eines vorne sichtbar werdenden Weihers, im von Blättern überdeckten Wasser, ein Boot, das sich spiegelt und dessen Führer sitzt, mit bräunlich weissem Hemde und rother Mütze.

Bez. COROT.





DAUBIGNY

FLUSSLANDSCHAFT

Höhe 25 Cent
Breite 51 Cent
Holz

Daubigny.

Ruhiges Wasser, in dessen Grau das Licht der Wolken und Grün der Ufer leise mitklingt.

Das linke Ufer zeigt Schlingpflanzen, in die ein Schiffer mit seinem Kahn hineinrudert. Am festen Land ein Bootsmann, der den Kahn erwartet.

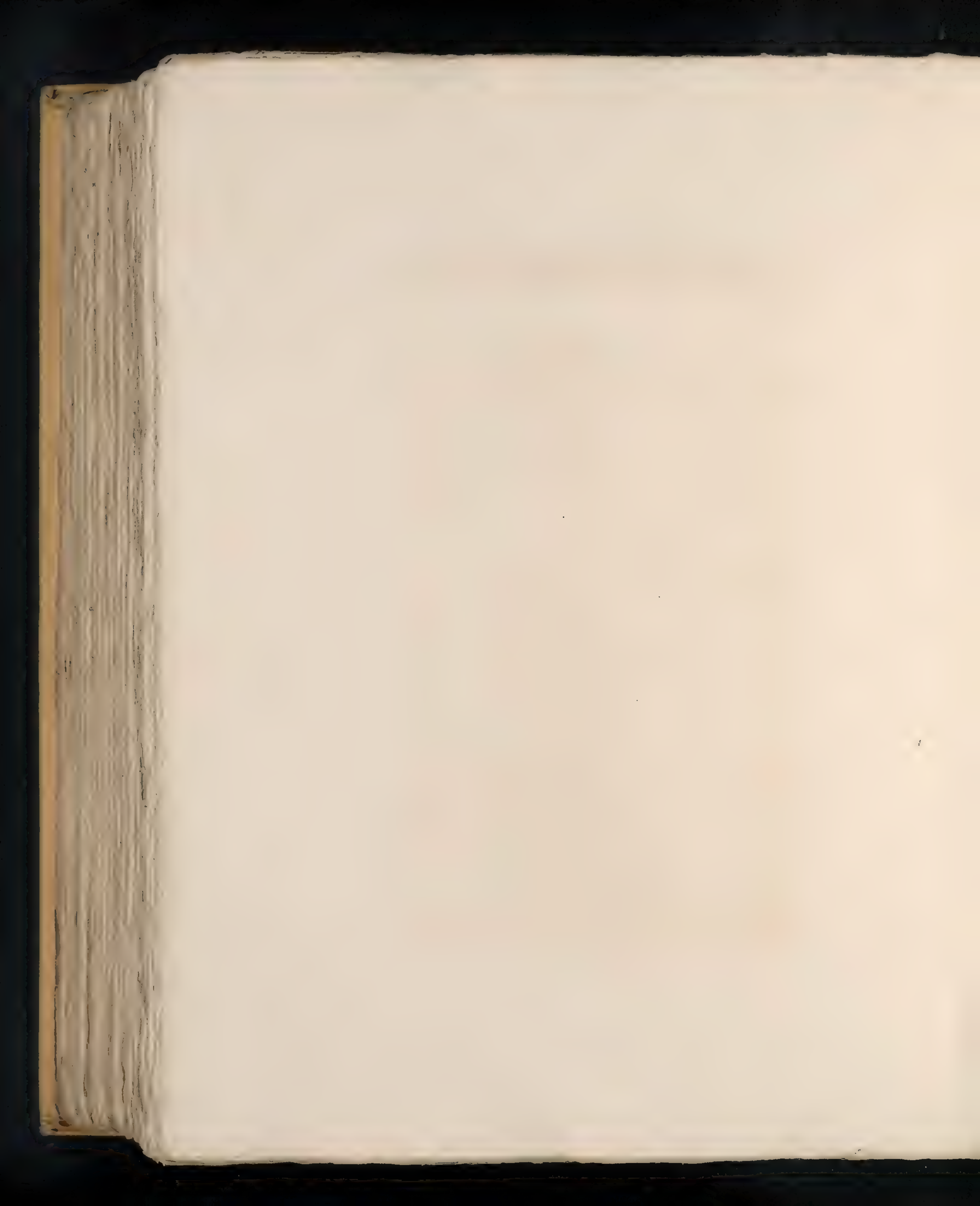
Das Grau des Wassers ist fein und doch tief, ein Daubigny'sches Gleichmass.

Die Stimmung der Luft ist Dupré'sch; und sie wird ergänzt durch den dunklen Baum, der mit leicht klagender Betonung gerundet über Dach und Ufer auf der linken Seite ansteigt. Das rechte Flussufer, die Fernsicht, wie die vordern Theile zur Linken sind lieblicher, von durchaus idyllischer Natur.

Aber so entsteht im Bilde eine eigene Mischung, aus Daubigny'schem ansprechenden Colorismus und mehr getragenen Accenten, welche Note Daubigny'scher Landschaften vorher in der Sammlung noch unvertreten war.

Bez. Daubigny, 1868.





DAUBIGNY

WALDLANDSCHAFT

Hohe: 51 Cent.
Breite: 35 Cent.
Holz.

Daubigny.

Eine kühl-klare, grüne Stimmung in der unteren Hälfte des Höhenbildes. Hier findet ein ruhiges und hellbräunliches Wasser seinen Lauf, der erquicklich ist und von Zeit zu Zeit über einen kleinen Damm der Steine in ein tieferes Bett zu rieseln hat. Weiden spiegelt das Wasser.

Links treten Wiesen an das Wasser heran. Das Ufer fällt allmählich, doch leicht gewellt, zum Flussbette ab. Hier stehen und kauern zwei mit dem Fischen beschäftigte Frauengestalten.

Oben vereinigen sich die Laubmassen jeden Ufers, die eine Art Dom über dem Bach bilden. Zwischen dem Laub der Bäume die hellgrau milde, blonde Luft. Der Gesammteindruck des Bildes ist oben durch Milde, unten aber durch kühle Wahrheit ausgezeichnet.

Bez. Daubigny.





DUPRÉ

MARINE

Höhe: 64 Cent.
Breite: 92 Cent.
Leinen.

Dupré.

Ein Meer wird gleichsam von weitem gesehen. Von fernher sieht es der Maler am Strand. Nicht das Einzelne darin zu finden, sondern die ergreifende Gesammtgrösse zu erfassen strebt er: und er sieht nah' dem Horizont ein dunkles Segel sich abheben, zwei verschwinden, scheinbar gleich hinter ihm, weit, weit zurück, im Raume.

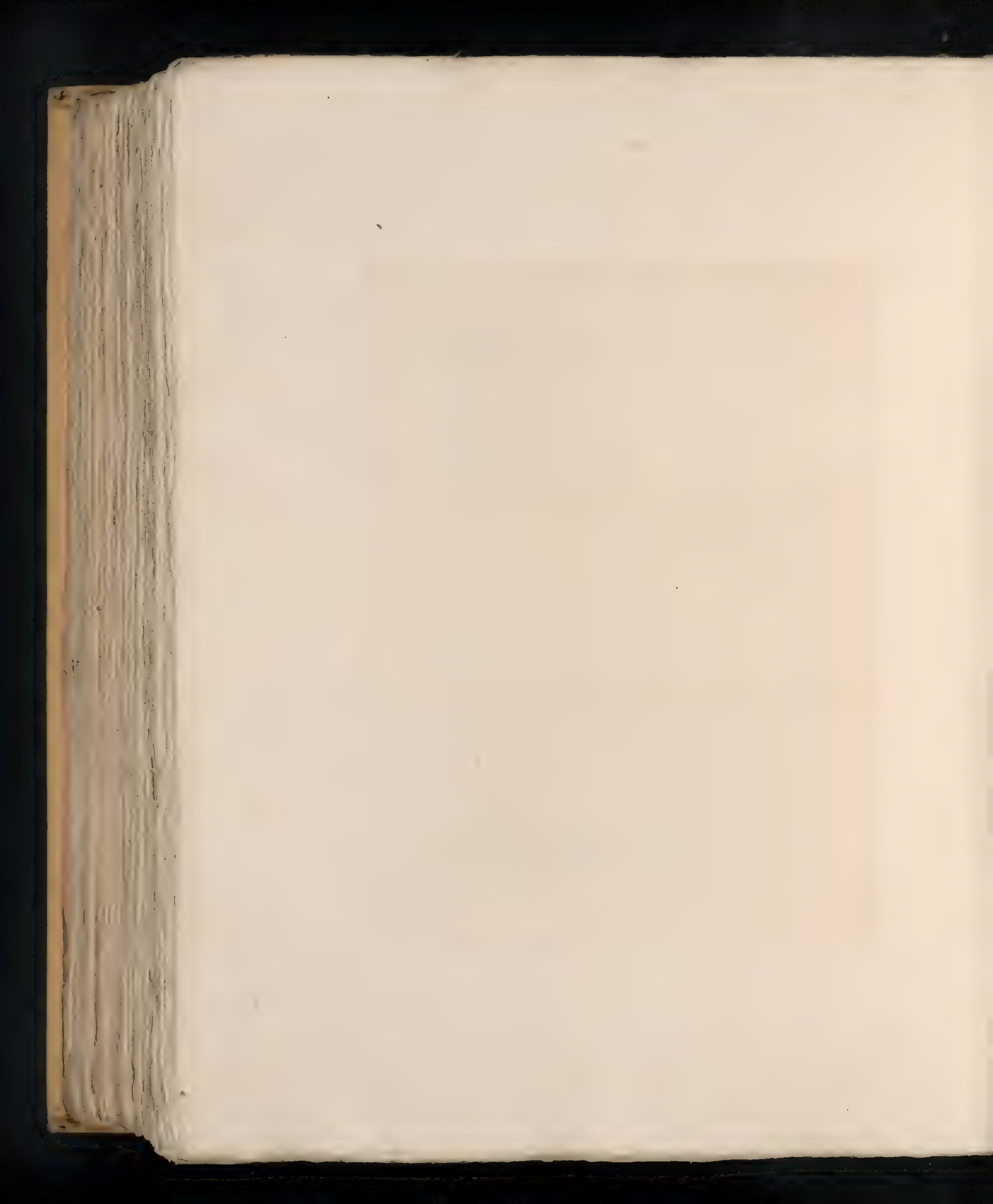
Und im Mittelgrund taucht ein Schiff auf, mit nur wenig Segeln bespannt, wie verlassen von Segeln, Kraft und Menschen, ganz romantisch. Es steigt auf und fällt in der Flut. Und wenn es, unbegreiflich wie, — wieder erscheint aus der Tiefe und, während das Ende noch im Wasser tief taucht, die Spitze sich heraufhebt — so wirft das Schiff seinen Schatten vor sich auf die ungewisse Decke des graugrünen Wassers, das ein Nebelflor verhängt.

Vorne aber komponirte der Maler. Hier setzte er zu dem was er grandios, mit Gefühlen, die denen des ersten Malers der Romantiker entsprachen, der Don Juans Meerfahrt gemalt hat, gesehen, ein Stück Uebergang in den Vordergrund. Weite Wellen zeichnete er, deren Kämme von weissem Licht gekrönt werden, Wellen, die sich aufbäumen und zu uns herrollen, aufsprudeln, spritzen und sich vorn verlieren.

Das Licht fällt aus einem mächtigen und einfachen Himmel. Es ist Nachmittags, bei untergehender Sonne. Die Wolkenschicht öffnet sich einmal und lässt das zarte Blau, das ebenso von goldenem Lichte strahlt wie die das Blau einfassenden Wolkenränder, wahrnehmen; nach hinten zu, wo am Horizont die Segel jagen, vertieft sich das Bild und weit fern scheint die feuchte Wolkenschicht dicht über dem Meere blaugrau die Flut zu geleiten.

Bez. Jules Dupré.





GAB. MAX

MÄDCHENKOPF

Höhe: 35 Cent.
Breite: 25 Cent.
Leinen.

Gabriel Max.

Ein Kopf, von dessen lieblichem Eindruck die Photogravüre kaum den richtigen Begriff gewähren kann, weil die Lieblichkeit der Farbe zu entscheidend mitspricht. Ein jugendweiches Mädchen, in einem Kleide, dessen Rosa zart wie das ihrer Lippen ist, und bei dem Rosa-Töne auch in dem angenehmen Gesicht auf lichtgrünem Hintergrund selbst im Schatten mitklingen. Es lässt die graubraunen Augen, die, ohne dunkel zu sein, wegen der Helle des Bildes im übrigen, auch des Blondhaars, dunkel wirken, sinnend in's Weite schauen. Im Haar ein wärmer-rothes Band.

Bez. G. Max.


G Max



